

**UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR**



**ECOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITES ED- 481**

Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art

Présentée par

Madame Julie Gonzalez

**Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen Âge.  
Origines et symboliques [Deux tomes]**

Tome I

**Thèse dirigée par Madame Sabine Forero-Mendoza**

Soutenue le 16 mars 2015

**Jury :**

Monsieur Christian Heck, Professeur en Histoire de l'Art médiéval, Université Lille III  
(Président et rapporteur)

Madame Sabine Forero-Mendoza, Professeur en Histoire de l'Art contemporain, UPPA  
(directrice de thèse)

Madame Jacqueline Leclercq-Marx, Docteur en Philosophie et Lettres, Université Libre de  
Bruxelles

Madame Danièle James Raoul, Professeur en Langues et Littératures médiévales, Université  
Michel de Montaigne-Bordeaux III (rapporteur)

Madame Laurence Cabrero-Ravel, Maître de Conférence en Histoire de l'Art médiéval, UPPA

Julie Gonzalez

**Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen Âge.  
Origines et symboliques**

**[Tome I]**

**UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR**

**2010 - 2015**



*« L'image infernale est frénétique,  
elle se hérissé, elle se déchire  
et veut déchirer, elle s'accroît  
et se multiplie.... »*

Gérard Le Don



# SOMMAIRE

## **Introduction générale [p. 9-17]**

### **A. Les origines du motif de la Gueule d'Enfer [p. 21-64]**

1- Les références formelles de la Gueule d'Enfer [p. 21-49]

2- Les fondements textuels de la Gueule d'Enfer [p. 49-64]

### **B. La Gueule d'Enfer : place et fonctions dans le Jugement Dernier (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.) [p. 67-114]**

1- Les fondements scripturaires du Jugement Dernier [p. 67-68]

2- Diverses représentations de l'Enfer dans les Jugements Derniers [p. 68-71]

3- Les Origines médiévales de la création d'un type iconographique [p. 71-76]

4- La Gueule d'Enfer dans le Jugement Dernier à l'époque romane [p. 76-104]

5- Thèmes associés au Jugement Dernier et à l'Enfer [105-114]

### **C. Les Justes dans la Gueule d'Enfer au Haut Moyen Âge et au Moyen Âge central [p. 117-189]**

1- Un voyage dans le monde infernal [p. 117-119]

2- Quel Enfer le Christ visite-t-il ? [p. 119-120]

- 3- La Gueule comme prison des Patriarches (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)  
[p. 120-126]
- 4- La lente diffusion du modèle de la Gueule dans les psautiers  
[p. 126-131]
- 5- Le succès de la Gueule d'Enfer dans les Descentes aux Enfers sculptées et enluminées au XII<sup>e</sup> siècle [p. 131-151]
- 6- Une diffusion limitée du modèle anglo-normand de la Gueule dans la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle [p. 151-158]
- 7- L'Enfer des Patriarches dans les manuscrits [p. 158-189]

#### **D. L'omniprésence de la Gueule d'Enfer [191-258]**

- 1-L'Enfer sans contexte, la Gueule pour elle-même ? [p. 193-200]
- 2- La Gueule, métaphore de l'Enfer biblique [p. 200-249]
- 3- La Gueule d'Enfer, contre-modèle de l'*Ecclesia* [p. 249-258]

#### **E. Survivance et métamorphose de la Gueule d'Enfer dans les arts gothiques [p. 261-289]**

- 1- Pérennité du type traditionnel anglo-saxon de la Gueule d'Enfer  
[p. 263-273]
- 2- Évolutions et transformations du motif de la Gueule d'Enfer à l'époque gothique [p. 273-289]

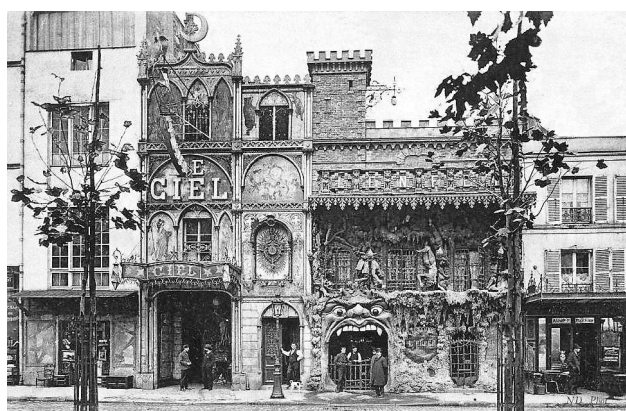
#### **Conclusion générale [p. 293-303]**

#### **Annexes [pl. I-XCIX]**

## **INTRODUCTION GENERALE**



À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au 53 boulevard de Clichy, dans un quartier parisien populaire et voué aux plaisirs, deux cabarets voisins, aujourd'hui disparus, ouvraient leurs portes tous les soirs. Devant des passants à la recherche de sensations fortes, « le Ciel », à gauche, dressait sa devanture bleue, tandis qu'à droite, « l'Enfer » présentait une façade spectaculaire recouverte de rouge et de noir. Le décor d'église épuré et ordonné du Ciel contrastait avec celui de l'Enfer, chargé et désordonné. Avant chaque spectacle, le portier haranguait les chalands : « Entrez, entrez, chers damnés. Avancez belles impures, asseyez-vous, charmantes pécheresses, vous serez flambés d'un côté comme de l'autre... ».



Cabaret « Le Ciel et l'Enfer »  
BnF, "Paris pittoresque, 2<sup>e</sup> série" (1910-1912)

Les clients s'engouffraient alors entre les crocs d'une gueule gigantesque, immortalisée par le photographe Eugène Atget entre 1910 et 1912.



BnF, "Paris pittoresque, 2<sup>e</sup> série" (1910-1912)

Une telle mise en scène de l'au-delà tendait à railler une vieille image chrétienne popularisée, désormais réduite au rang de caricature grossière ; c'est peut-être ce pied de nez aux conventions qui a attiré le surréaliste André Breton, logé juste au-dessus du cabaret. Tout un chacun reconnaissait sans peine les stéréotypes de l'Enfer. La Gueule dans laquelle les clients pénétraient, suggérait naturellement la damnation. La face de stuc, pareille à un décor de carton-pâte, renvoyait à une iconographie millénaire dont de nombreux exemples subsistent dans les églises et les manuscrits. C'est précisément à cette représentation de l'Enfer, à la fois familière et étrange, que nous allons nous intéresser.

La Gueule dévorante est sans conteste l'un des symboles les plus effrayants du monde infernal, très présent dans l'imagerie du Haut Moyen Âge et du Moyen Âge central. En Europe occidentale, ce motif s'impose progressivement dans la représentation des épisodes majeurs de l'histoire de l'humanité, telle que la conçoit le Christianisme. Il joue un rôle prépondérant dans les images relatives à l'origine du péché, ainsi qu'à son châtimement et apparaît privilégié dans les illustrations des débuts mythiques du Mal (la Chute des anges rebelles). Enfin, il est souvent présent lorsque sont évoqués le Jugement Dernier et la Fin des Temps.

Dépourvue de corps et de membres, la Gueule d'Enfer se limite à une tête. Cette forme monstrueuse, amputée à l'extrême, entre dans la catégorie des « *praenumeria*<sup>1</sup> » définie par l'encyclopédiste Isidore de Séville (560 et 570-636) en ces termes : « Lorsque seule une jambe ou une tête vient au monde, on parle de *praenumeria*<sup>2</sup> ». D'aspect composite, la Gueule mêle traits humains et éléments zoomorphes ou cumule plusieurs caractéristiques animales, à l'instar des créatures légendaires. Dotée de mâchoires démesurées, elle semble généralement prête à engloutir les réprouvés qui s'entassent en son sein. En raison, tout à la fois, de sa taille disproportionnée, de son hybridité et de sa fonction de gouffre vivant, la Gueule s'inscrit dans le champ abondant

---

<sup>1</sup> Selon Anca Crivat, ce terme est un hapax, dont le sens semble être : « avant ce qui peut-être dénombré » ou « le pré-dénombrable », dans « *El lexico de lo extraordinario en las Etimologias de Isidore de Sevilla (Portenta, ostenta, prodigia, monstra)* » (*Revue romane de linguistique*, n° 56, 2011, p. 268).

<sup>2</sup> Isidore de Séville, *Étymologies*, XI, 4 (trad. R. Le Coz, dans les *Cahiers du CEHM*, n° 10, Montastruc-la-Conseillère, 2002, p. 78).

et inventif du fantastique et du monstrueux<sup>3</sup>.

Une étude précise de l'iconographie de la Gueule d'Enfer permet de déterminer la place qu'occupe ce motif dans le domaine tératologique qu'apprécie particulièrement l'art médiéval<sup>4</sup> lorsqu'il s'attache à représenter ce qui attend le fidèle après la mort. Pour l'Église, l'au-delà est scindé en deux domaines irréductibles, celui, paradisiaque, qui correspond à l'évocation de Jésus devant Ponce Pilate (« Mon royaume n'est pas de ce monde », *Jean*, 18, 36), et celui, infernal, où « il y aura des pleurs et des grincements de dents », comme l'annonce Matthieu (22, 13). Dans la représentation du Jugement Dernier inquiétant pour le fidèle, la Gueule d'Enfer impose sa monstruosité. L'avènement du royaume du Tout-Puissant, source d'espérance mais aussi de crainte, est en effet précédé par un grand tribunal. Les âmes sont réparties dans deux zones antagoniques : le Paradis régi par Dieu, destiné à ses anges et à ceux qui sont sauvés, et l'Enfer, lieu des châtiments pour les pécheurs. L'imagerie médiévale trace clairement les limites de cette « géographie de l'autre-monde<sup>5</sup> » grâce à l'opposition symbolique entre le haut et le bas. La zone dans laquelle anges déchus et réprouvés sont emportés et où rôdent des êtres diaboliques est situé dans les profondeurs de la Terre. Il s'oppose à la voûte céleste, vers laquelle le Christ s'élance lors de l'Ascension. À cette dichotomie s'ajoute la partition traditionnelle entre ce qui est placé à la droite et à la gauche de Dieu qui permet aux artistes non seulement de séparer l'Enfer du Paradis, mais plus largement le Bien du Mal. Ainsi, dans les images médiévales, la Gueule d'Enfer s'inscrit le plus souvent en bas, ce qui la désigne comme un élément des mondes inférieurs, et à droite, ce qui correspond à la gauche de Dieu.

---

3 Voir, au sujet des créatures fantastiques, J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981 ; on peut aussi se reporter à l'ouvrage plus général d'A. Et C. Delacampagne, *Animaux étranges et fabuleux*, Paris, Citadelles Mazenod, 2003, ou encore à celui plus récent, de S. Sadaune, *Le Fantastique au Moyen Age*, Ouest-France, 2009. Concernant l'image du monstre et son symbolisme, consulter R. Bozzetto, « Monstres et monstruosités », dans *Le Fantastique dans tous ses états*, Presses Universitaires de Provence, 2001, p. 109-189, L. Cabrero-Ravel, « Le champ du monstrueux dans la sculpture romane », dans *Bulletin de la Société des Amis du château de Pau*, n° 146, 2003, p. 35-48, et surtout G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004.

4 Ce point est traité notamment par C. C. Kappler, mais pour une période plus tardive, dans *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

5 J. Le Goff écrit : « Quand on attend la Résurrection des morts, la géographie de l'autre-monde n'est pas une affaire secondaire », dans *La Naissance du Purgatoire* (Paris, Gallimard, 1981, p. 14). Voir également G. Le Don, « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'Enfer », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 4, 1979, p. 370 : « C'est un enfer avant le Paradis que connaît le Moyen Âge, un enfer certes terrifiant, mais enchâssé dans la certitude de l'efficacité de la médiation christique ».

Ces oppositions d'ordre géographique sont accentuées par l'utilisation de divers motifs qui ont pour finalité de représenter des lieux, par nature inconnus et invisibles. Pour illustrer l'Enfer, le symbolisme est riche et varié. L'Enfer ne possède, parfois, aucune matérialité et peut être représenté simplement par une succession de tortures relatives à la faute commise, selon une conception judiciaire du châtimement des pécheurs. À la cité divine peut répondre la demeure satanique à laquelle s'ajoutent d'autres motifs figuratifs, tel le volcan ou la grotte, dont le caractère maléfique est souvent souligné par la multiplication de symboles démoniaques. Généralement, le monde infernal est caractérisé par la présence du feu éternel qui s'étend entre les parois d'un four ou au-dessous d'un immense chaudron débordant d'âmes. À ce supplice traditionnel du feu, est parfois associée la Gueule infernale qui, tapissée de flammes ou crachant du feu, incarne alors, sans conteste, l'ancre de Satan : elle dessine le contour du réceptacle destiné aux pécheurs. Tantôt elle forme l'entrée d'une forteresse ou d'une caverne, tantôt elle s'ouvre comme une grotte ou un cratère et accueille démons, serpents et damnés. Par opposition, le Paradis semble être un « non lieu », comme s'il renvoyait à un état et non pas à un endroit précis, dans la mesure où il se définit par la proximité de Dieu. Pour autant, il lui arrive de prendre la forme d'une cité ou d'une église, lorsqu'il s'agit de représenter la Jérusalem céleste. Plus rarement, les bienheureux sont figurés dans le Sein d'Abraham. Dans ces conditions, on comprend que les images du domaine infernal, dominées par la Gueule monstrueuse, frappent davantage les imaginations que les représentations traditionnelles du Paradis.

Le motif de la Gueule d'Enfer est d'ailleurs si répandu et si connu qu'il permet d'identifier, au premier regard, le monde des damnés. C'est pourquoi, il a pu devenir une image-cliché. Or, paradoxalement, il a été fort peu étudié. On ne peut que s'en étonner. C'est précisément à une telle étude que nous voulons nous consacrer. Afin de repérer les emplois de ce motif dans les représentations du monde infernal réalisées par les artistes du Haut Moyen Âge et du Moyen Âge central, pour suivre ses évolutions formelles et ses significations symboliques, il est nécessaire d'effectuer un recensement, le plus exhaustif possible, de ses occurrences dans tous les domaines d'expression artistique et

sur tous les types de supports<sup>6</sup>. On peut faire plusieurs observations à partir de ce premier travail systématique. Tout d'abord, il apparaît qu'au début du Moyen Âge, l'image de la Gueule s'impose uniquement en Europe Occidentale<sup>7</sup>. Il en ressort ensuite, au vu du catalogue<sup>8</sup> constitué, que le motif de la Gueule fait son apparition dès le Haut Moyen Âge en Angleterre, où il connaît une très grande fortune. À partir du XI<sup>e</sup> siècle, il se répand lentement, en France ainsi qu'en Espagne, mais il atteint plus tardivement l'Allemagne. Les exemples répertoriés, en sculpture, tant sur pierre que sur ivoire, en enluminure, plus rarement sur des vitraux, en peinture murale et en orfèvrerie, remontent, pour les premiers, au milieu du IX<sup>e</sup> siècle, mais la plupart datent du XII<sup>e</sup> siècle qui constitue indiscutablement la période d'essor du motif. La Gueule d'Enfer, cependant, perdure aux époques gothique et pré-moderne. Telle est la raison pour laquelle notre étude considérera, bien que rapidement, ces périodes tardives. La typologie de la Gueule établie entre les XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles témoigne de la généralisation de ce motif, notamment dans la représentation du Jugement Dernier, où il est utilisé de façon stéréotypée.

Ce travail de recherche a également pour ambition de déterminer les origines du motif de la Gueule d'Enfer. Les artistes médiévaux, pour créer une image zoomorphe et monstrueuse, ont emprunté aux mythes païens, antiques ou contemporains. Nous verrons quelles sont précisément leurs sources d'inspiration. Ils ont également trouvé des éléments de description ou de simples allusions dans la littérature romaine, dans les écrits bibliques et chrétiens. Nous étudierons sur quelles références textuelles ils se sont fondés.

La première partie de cette thèse se propose d'analyser les ressemblances entre la figure de la Gueule d'Enfer et certains monstres, auxquels elle pourrait avoir emprunté quelques-uns de leurs traits. Elle cherche surtout à établir les justifications textuelles qui ont pu autoriser les artistes à donner à l'Enfer cette forme vivante. L'examen de ces

---

6 Voir, à ce propos, les tableaux de recensement des exemples iconographiques placés en annexes (pl. XLIII-LXV).

7 Les représentations de l'Enfer exécutées en Europe orientale et en Italie ont été délibérément laissées de côté car la Gueule y est remplacée soit par la figure de Satan trônant, soit par une cavité enflammée, ou encore par des portes brisées après le passage du Sauveur.

8 Consulter le Tome II de ce travail de recherche : thématique du Jugement Dernier (p. 1-46), de la Descente aux Enfers (p. 47-98) et des autres contextes infernaux (p. 99-180).

diverses sources permet plus largement de répondre à certaines interrogations : comment les théologiens et Pères de l'Église percevaient-ils l'Enfer ? Quelles formes revêtait ce lieu dans leurs écrits moralisés ? Y mentionnaient-ils l'existence de la Gueule d'Enfer ? L'analyse détaillée du vocabulaire utilisé dans les textes des Pères de l'Église et d'érudits vise à mettre en évidence l'influence qu'a pu avoir l'écriture sur l'imagerie infernale.

Dans une deuxième partie, il convient d'étudier les modes d'intégration de la Gueule d'Enfer dans les grands thèmes de l'art religieux médiéval. Nous montrerons que, dans le Jugement Dernier, elle incarne le lieu de relégation des damnés et qu'elle est l'instrument d'une punition suggérant l'anéantissement du pécheur. Mais, elle peut aussi matérialiser le séjour d'attente provisoire des Patriarches dans la Descente aux Enfers. En l'occurrence, nous verrons qu'elle modifie le sens de ce moment de la Résurrection du Christ. La Gueule d'Enfer, en effet, évolue au gré des différentes conceptions de l'au-delà et témoigne, dans ce cas, de l'importance qu'accorde l'Église au jugement immédiat des âmes, dans un épisode qui a pour objectif d'illustrer le triomphe du Christ sur la Mort et d'évoquer la Rédemption promise. En-dehors des emplois les plus courants du motif dans des contextes infernaux, il en existe d'autres usages : la Gueule personnifie l'Enfer créé pour Satan lors de la Chute des anges, elle sert à la représentation du Royaume des morts dans la majorité des psautiers, punit l'absence de charité du mauvais riche dans des illustrations de la parabole de Lazare et du riche, enfin, elle peut être la figure du Mal absolu, autrement dit, l'antithèse de l'*Ecclesia*.

Ces observations restent d'ailleurs valables concernant les différents usages du motif de la Gueule d'Enfer, dans l'iconographie religieuse, après la période romane, jusqu'à sa disparition progressive à la Renaissance.

Si la Gueule d'Enfer a perdu, à l'époque contemporaine, de sa puissance évocatrice, l'engouement actuel du public pour les images infernales reste tel que la bibliographie autour d'elles est foisonnante. Les représentations des lieux constitutifs de l'au-delà, qu'il s'agisse du Paradis, de l'Enfer ou du Purgatoire, font l'objet de nombreuses publications<sup>9</sup>. On peut citer, entre autres, *Le Paradis* de Jean Delumeau,

---

<sup>9</sup> On peut se reporter, sur ces thématiques, à l'étude de J. Delumeau, *Le Paradis*, Paris, Fayard Éditions de La Martinière, 2001, et à l'ouvrage du même auteur, *Le Péché et la peur, la culpabilisation en occident*

*Enfer et Paradis. De l'art paléochrétien à nos jours* de Monique Blanc, *La Naissance du Purgatoire* de Jacques Le Goff, ou encore l'ouvrage de Robert Muchembled, qui fait état de la figure de Satan dans son ouvrage *Diable !*. En revanche, il est manifeste que le motif de la Gueule d'Enfer n'a pas suscité le même intérêt. On ne peut que noter la *quasi* absence de bibliographie concernant cette image particulière. Cette situation nous a conduit à définir une méthode qui se fonde, notamment, sur les travaux de Jacqueline Leclercq-Marx<sup>10</sup> et Jérôme Baschet<sup>11</sup>, et qui privilégie une analyse sérielle des images selon une logique thématique et chronologique. Cette démarche convient tout particulièrement à notre étude qui vise à la fois à trouver les origines d'un motif, à en suivre le développement et à analyser le sens que lui confèrent ses contextes. Nous nous sommes également appuyés sur les ouvrages d'Yves Christe<sup>12</sup> et de Marcello Angheben<sup>13</sup> pour mieux appréhender l'iconographie du Jugement Dernier, thème dans lequel la Gueule d'Enfer est omniprésente. Ont également été utiles les études spécifiques de Esperanza Arragones Estella<sup>14</sup>, qui s'est penchée sur les Enfers sculptés de Navarre et de Karl Tamburr<sup>15</sup> qui s'est attaché à faire le recensement des représentations de la Descente aux Enfers en Angleterre.

Les travaux récents sur la Gueule d'Enfer sont très rares. Il convient de citer l'ouvrage de Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà : les représentations en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>)*<sup>16</sup>, qui dresse une rapide typologie fonctionnelle et morphologique de ce motif. L'historien étudie de grands thèmes iconographiques, surtout le Jugement Dernier, mais laisse volontairement de côté l'épisode de la Descente aux Enfers où la Bouche animale

---

(XII-XIII), Paris, Fayard, 1983. L'hypothèse d'un troisième lieu de destination des âmes est soulevée par J. Le Goff dans *La Naissance du Purgatoire*, *op. cit.* M. Blanc traverse les époques et oppose des images de l'Éden à celles du monde de Satan dans *Voyages en Enfer. De l'art paléochrétien à nos jours*, Paris, Citadelles Mazenod, 2004. Enfin, R. Muchembled est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le Démon, voir, entre autre, *Diable !*, Paris, Seuil, 2002.

10 J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997 (retirage en 2001).

11 J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà : les représentations en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>)*, Rome, B.E.F.A.R. 279, 1993.

12 Y. Christe, *Jugements Derniers*, Paris, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 2000.

13 M. Angheben, *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007, et, plus récemment, *D'un Jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout, Brepols, 2013.

14 E. Arragones Estella, *La Imagen del Mal en el románico Navarro, Institución Príncipe de Viana*, 1996.

15 K. Tamburr, *The Harrowing of Hell in Medieval England*, Woodbridge, Brewer, 2007.

16 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*

joue un rôle de premier plan. Il ne revient que succinctement sur les premières œuvres médiévales qui contiennent le motif de la Gueule, s'attachant davantage à des exemples plus tardifs, tels que les manuscrits gothiques, en particulier la Bible moralisée. Dans la suite du livre, il met l'accent sur le caractère pénal des représentations de l'Enfer, qui constitue son propos principal, et, pour ce faire, analyse les peintures murales réalisées entre 1330 et 1500<sup>17</sup>, d'abord en Italie (Campo Santo de Pise), puis en France, œuvres qui ne contiennent nulle Gueule d'Enfer. La méthodologie mise en œuvre par Jérôme Baschet dans cette étude est très pertinente ; son ouvrage recèle de judicieuses remarques sur des œuvres où figurent des Gueules d'enfer, cependant, ce motif particulier n'est évoqué que marginalement dans un travail qui s'intéresse à l'ensemble des châtiments de l'au-delà. Par ailleurs, dans une étude publiée en Grande-Bretagne en 1995, Georges Schmidt<sup>18</sup> répertorie de nombreuses Gueules d'Enfer sculptées et enluminées britanniques, ce qui permet d'apprécier les qualités de ce patrimoine et de se rendre compte de l'importance du motif dans ce pays, au fil des siècles. Cet ouvrage a été très utile dans l'élaboration d'un premier catalogue d'images. Cependant, il se présente comme un inventaire des œuvres anglaises du Moyen Âge à la Renaissance n'étudiant pas de manière approfondie les images répertoriées. Gérard Le Don, quant à lui, dans l'article intitulé « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer »<sup>19</sup>, s'intéresse à l'imagerie infernale. En peu de pages, il analyse dans le détail la Gueule considérée comme un espace ouvert, non contraint par le cadre. Il s'oppose en cela aux idées de Jérôme Baschet qui, lui, s'interroge sur les limites de l'image infernale et insiste sur l'idée d'enfermement<sup>20</sup>. Pour appuyer son hypothèse, il propose une analyse très pertinente et précise des éléments qui composent l'image romane la plus singulière : le « gorgonéion » du *Psautier de Winchester* (1150). Son étude a guidé en partie notre

---

17 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.* Les peintures murales italiennes sont étudiées entre les pages 294 et 406 ; les exemples français, eux, le sont pages 407 à 449.

18 G. Schmidt, *The Iconography of Mouth of Hell : eight century Britain to the Fifteenth Century*, Susquehanna University Press, 1995.

19 G. Le Don, *art. cit.*

20 Voir J. Baschet, « Image du désordre et ordre de l'image : représentations médiévales de l'enfer », *Médiévales*, n°4, 1983, p. 15-36 (surtout p. 16-19). Afin de définir comment l'image infernale encadre l'horreur qu'elle présente, l'auteur s'intéresse à une enluminure plus tardive de la Bête et du faux prophète dans le feu, extraite d'une Apocalypse anglo-normande conservée à la BnF (vers 1250, ms fr. 403, folio 40) et décrit l'Enfer qui apparaît sous la forme d'un « gorgonéion ». Selon Jérôme Baschet, le « gorgonéion » circonscrit l'espace du monstrueux, comme il l'est lui-même par le cadre de l'image » (p. 16).

façon de décrire et d'interpréter les images de Gueules d'Enfer ; elle a également infléchi notre réflexion sur le rôle de ce motif car, pour Gérard Le Don, la Bouche de l'Enfer s'insère dans les thèmes iconographiques les plus divers, y compris dans l'épisode de Jonas avalé par la baleine<sup>21</sup>.

La Gueule d'Enfer, parce qu'elle n'a guère passionné les Historiens de l'Art, offre une opportunité intéressante aux médiévistes. Elle constitue à la fois un motif répandu, côtoyé par des noceurs au début du XX<sup>e</sup> siècle, encore compréhensible aujourd'hui, et une image venue des temps anciens dont les origines sont mystérieuses et la signification complexe. Comment, si l'on se penche sur l'iconographie médiévale de l'Enfer, ne pas s'interroger sur les origines, la morphologie, les occurrences, le devenir de cette forme monstrueuse, qui joue sur les peurs les plus archaïques et octroie à l'au-delà une dimension fantastique ?

---

21 Dans la plupart des œuvres romanes, l'animal qui recrache le prophète est un crocodile ou un cétacé. Le monstre ne finit par ressembler à une gueule vivante qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, et uniquement dans les manuscrits : cette transformation, qui a lieu tardivement, explique le choix de ne pas étudier ici les illustrations de la « baleine » de Jonas.



## **A.**

### **Les origines du motif de la Gueule d'Enfer**

1- Les références formelles de la Gueule d'Enfer [p. 21-49]

2- Les fondements textuels de la Gueule d'Enfer [p. 49-63]

Conclusion intermédiaire [p. 64]



À l'aube de l'An Mil, dans des manuscrits anglo-saxons<sup>22</sup>, une gueule animale monstrueuse symbolise l'Enfer où sont précipités les pécheurs. Ce motif ne concerne alors que quelques œuvres réservées à une élite intellectuelle. Il se diffuse lentement dans les enluminures ; un unique exemple de sculpture de cette période nous est parvenu, sur un relief déposé de la cathédrale de Bristol<sup>23</sup>. Ce n'est qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle que l'image de la Gueule d'Enfer connaît un fort développement. Elle se répand dans les manuscrits de l'Europe occidentale et, surtout, gagne les arts visuels. Les sculpteurs la mettent alors en scène aux portails des monuments. Le motif de la Gueule d'Enfer n'est plus limité aux scriptorium des monastères, il se découvre à un vaste public. Les lettrés, qui les premiers ont représenté la Gueule, ont-ils puisé dans la tradition antique, mythes ou littérature ? L'aspect zoomorphe de la Gueule trouve-t-il son origine dans l'environnement culturel d'une Angleterre à l'histoire politique troublée ? La présence de plus en plus fréquente de cette image fantastique dans les illustrations d'ouvrages chrétiens et dans le décor des édifices religieux implique qu'elle ait été acceptée par l'Église. Sur quels fondements textuels s'appuient donc les artistes quand ils donnent à l'Enfer l'apparence d'une gueule monstrueuse ?

## 1- Les références formelles de la Gueule d'Enfer

### 1-1 Une figure zoomorphe

La Gueule d'Enfer s'inscrit dans le vaste champ du monstrueux qui occupe une place notable dans l'iconographie religieuse. La Gueule présente les caractéristiques habituelles de l'être tératologique médiéval, tel qu'il se manifeste, notamment, dans le décor des églises et les manuscrits enluminés. D'abord, elle affiche des traits zoomorphes, souvent hybrides ; ensuite, certains de ses organes sont multipliés, d'autres sont supprimés ; enfin, elle est dotée d'une mâchoire puissante. Puisque la Gueule d'Enfer est semblable à un animal et, surtout se présente comme incomplète ou difforme, elle occupe un rang inférieur dans la hiérarchie de la Création, telle que la

---

<sup>22</sup> Voir, dans le Tome II, les figures n° 2, 70, 162, 163 et 167.

<sup>23</sup> Voir la figure 67.

conçoit le Christianisme. Lorsqu'elle mêle dans ses traits les caractères d'animaux divers, elle fait partie du merveilleux et se confond avec les espèces exotiques, plus imaginaires que réelles, décrites par les encyclopédistes médiévaux. Mais comme elle dévore et engloutit, elle rappelle nombre de monstres légendaires. Sans doute, les artistes qui l'insèrent dans les représentations d'épisodes bibliques puisent-ils dans les traditions iconographiques de mythologies païennes, antiques ou contemporaines, tout en cherchant des justifications dans les textes sacrés.

*a) Le Lion, animal populaire et ambivalent*

Dans de nombreuses représentations, en particulier dans le domaine britannique, la Gueule d'Enfer emprunte ses traits au lion, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où ce fauve est certainement l'animal le plus représenté au Moyen Âge. Il est présent dans les œuvres d'art, sans discontinuer, de la plus haute Antiquité jusqu'à la période gothique, des bas-reliefs assyriens aux sculptures du Haut Moyen Âge<sup>24</sup>. Cependant, la figure du lion est très ambivalente<sup>25</sup>. Dans nombre de cas, le lion est valorisé pour ses qualités réelles ou supposées. Ainsi, dans les « Traités de la Nature » d'Isidore de Séville<sup>26</sup> ou de Raban Maur, le lion règne sans partage sur le monde animal. Son caractère anthropophage le classe dans les *bestiae*, terme qui « s'applique proprement aux lions (...), tigres et loups dont la gueule et les griffes sont cruelles<sup>27</sup> ». Pour les encyclopédistes, le lion, puissant et majestueux, surpasse toute la faune<sup>28</sup>. Cette suprématie fait de lui le protecteur des sanctuaires. On le trouve d'ailleurs souvent au

---

24 Parmi les plus anciennes œuvres médiévales représentant des lions, on peut citer deux têtes en cristal de roche, datées du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> s., conservées au Musée de Cluny, à Paris. Elles décoraient probablement un trône.

25 Au sujet de la symbolique du lion, voir S. Braun, « Quelques animaux exotiques », dans *Le Symbolisme du Bestiaire médiéval sculpté*, Dossier de l'Art, n° 103, décembre 2003/janvier 2004, p. 69-94.

26 Dans ses *Étymologies*, Isidore de Séville établit une typologie des êtres vivants qui s'organise autour de l'homme. Le livre XI, intitulé « L'homme et les monstres », décrit des créatures tiraillées entre animalité et humanité, tandis que le livre XII consiste en une classification des animaux intégrant les bêtes sauvages, animaux rampants, espèces aquatiques... Cet ordonnancement anthropocentrique, qui témoigne de la complexité de l'univers, fait allusion à la force créatrice de Dieu et résonne comme une louange de la diversité de la Nature.

27 Isidore de Séville, *Etymologiae*, XII, II, 1 (éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986) Voir également Raban Maur, *De Universo*, VIII, 1.

28 Isidore de Séville, *Etymologiae*, XII, II, 3 ((éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986) : *Leo autem Graece, Latine rex interpretatur; eo quod princeps sit omnium bestiarum*.

seuil des églises<sup>29</sup> assurant une fonction apotropaïque, puisant son origine dans de lointaines traditions moyen-orientales ou gréco-romaines<sup>30</sup>. Pour les auteurs et les artistes médiévaux, le lion peut même symboliser le Christ. Se fondant sur le *Physiologus*<sup>31</sup> qui prête au lion la capacité de dormir les yeux ouverts, Grégoire le Grand voit en cet animal vigilant un symbole du Rédempteur<sup>32</sup>. Dans un ordre d'idée très proche, une sculpture au tympan de la cathédrale San Pedro de Jaca (Aragon, fin XII<sup>e</sup> s.) représente un lion qui retient entre ses pattes un homme accroupi et s'accompagne d'une inscription qui établit un parallèle entre l'animal et le Sauveur : PARCERE STERNENTI LEO SCIT CHRISTIQUE PETENTI [Le lion sait épargner celui qui est prostré, le Christ, celui qui implore].



Tympan, portail occidental, San Pedro de Jaca  
(Aragon, fin XII<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : Julie Gonzalez]

29 Consulter, au sujet de l'image des lions gardiens de lieux sacrés, l'article de M. Angheben, « Les animaux stylophores des églises romanes apuliennes. Étude iconographique », *Arte Medievale*, n° 1, 2002.

30 Ces lions placés à l'entrée des édifices religieux chrétiens semblent l'écho de l'animal-attribut de la déesse Ishtra, protectrice de Babylone. Il y avait aussi des lions égyptiens qui attendaient le visiteur au Serapeum de Saggara et d'autres qui dominaient la porte du palais de Mycènes.

31 Le *Physiologus*, compilation d'histoires moralisées naturalistes, inaugure le genre du Bestiaire en évoquant la présence des monstres dans l'univers. Il s'agit, en effet, de commentaires sur les bêtes, les êtres fabuleux et les pierres, écrits par un auteur alexandrin anonyme du II<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage a suscité un tel engouement que différentes versions existent dont celle intitulée « B-Isidore ». Au corpus de base, s'ajoutent au XII<sup>e</sup> siècle des passages correspondants aux *Étymologies* d'Isidore de Séville. Le *Physiologus* réadapté propose une synthèse de la foi chrétienne et des connaissances antiques, préservant ainsi l'héritage des naturalistes, tel Pline. Ce texte, inspiré des histoires merveilleuses et mythiques anciennes, semble accorder une place privilégiée aux monstres.

32 Grégoire le Grand, *Homélies sur Ezechiel*, PL 76, col. 815 (éd. et trad. C. Morel, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 327, 1986) : *Leo etiam apertis oculis dormire perhibetur, quia in ipsa morte in qua ex humanitate Redemptor noster dormire potuit, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit.*

Une analogie semblable entre le Christ et le lion est établie par les auteurs chrétiens qui se fondent sur une légende rapportée par le *Physiologus* (chap. I) selon laquelle le lion aurait le pouvoir de ressusciter ses lionceaux. Ainsi, Honorius Augustodinensis dans un sermon précise : « On rapporte que la lionne donne le jour à des lionceaux morts-nés, mais trois jours après, un rugissement les rend à la vie. De même le Christ est resté étendu dans le tombeau comme un mort, mais le troisième jour, il s'est levé, réveillé par la voix de son Père<sup>33</sup> ». Dans cette même perspective positive, le lion symbolise également l'évangéliste Marc dans les tétramorphes. Mais, cette valorisation du lion est contradictoire avec l'utilisation de formes léonines pour représenter l'Enfer. Protecteur, clément, rédempteur, dans certaines évocations, cet animal est aussi très souvent désigné comme l'image même de la férocité, une des métaphores du Mal. Il est donc éminemment polysémique. La conception négative de la symbolique du lion, empruntée à certains épisodes de la mythologie gréco-romaine, tels que le combat d'Héraclès et du Lion de Némée, est renforcée par la vision qu'en donnent plusieurs récits bibliques, mais aussi par les nombreuses allusions à la cruauté de cet animal dans les *Psaumes*<sup>34</sup>. Samson qui affronte un lion (*Juges*, 14, 5-6) ou David qui l'emporte sur plusieurs animaux dont un fauve (*1 Samuel*, 17, 34-37) semblent se rapprocher de la figure héroïque d'Hercule ; ils s'en distinguent cependant par le rôle donné au lion dans ces épisodes. La victoire de Samson sur le lion, souvent représentée dans les édifices religieux médiévaux, symbolise, en fait, la victoire du Christ sur l'Enfer. Un des exemples les plus clairs de la relation établie entre le héros biblique et le Christ d'une part, et entre le lion et le Royaume des morts, d'autre part, se trouve sur l'ambon de Klosterneuburg réalisé par Nicolas de Verdun (vers 1187) : à côté de la représentation de la Descente du Christ aux Enfers, un émail figure Samson affrontant le lion, accompagné de l'inscription<sup>35</sup> VIR GERIT ISTE TUAM LEO MORTIS CHRISTE FIGURAM [Cet homme porte ta figure, ô Christ, le lion porte la figure de la mort].

33 Honorius Augustinencis, *Sermon De Psachli Die*, P. L., col. 695. Honorius Augustinencis se réfère à un passage du *Physiologus* où cette légende est allégorisée. Cette histoire concernant le lion est également analysée par E. Mâle, dans *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 85-86.

34 *Ps.* 22, 22 : « Sauve moi de la gueule du lion » ; *Ps.* 91, 13 : « Tu marcheras sur le lion et sur l'aspic, Tu fouleras le lionceau et le dragon ».

35 Cet exemple est cité dans l'article de R. Favreau, « Thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1991, vol. 135, n° 3, p. 613 à 636.



Ambon de Klosterneuburg, Nicolas de Verdun  
(vers 1181)

[Ph. : [www.fr.wahooart.com](http://www.fr.wahooart.com)]

Une détermination plus infernale encore est attribuée au lion combattu par David, comme on peut le voir sur la « lanterne » de Begon, reliquaire daté de 1050-1100, conservé au trésor de l'abbatiale de Conques. L'image de David maîtrisant un fauve agressif s'accompagne de l'inscription SIC NOSTER DAVID SATANAN (M) SUPERA(VIT) [Ainsi notre David triompha de Satan].



Lanterne de Begon, Sainte-Foy de Conques,  
Trésor de l'abbatiale (Aveyron, 1050-1100)

[Ph. : [www.insecula.com](http://www.insecula.com)]

Cette vision négative du lion a sans doute aussi influencé les artistes qui ont réalisé deux croix anglo-saxonnes, au VIII<sup>e</sup> siècle, à Ruthwell (Écosse) et à Bewcastle (Cumbrie).



Croix de Ruthwell (Écosse, VIII<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : [www.crsbi.ac.uk](http://www.crsbi.ac.uk)]

Ces œuvres mettent en scène les représentations les plus anciennes du triomphe du Christ sur le Mal symbolisé par un félin. Les pieds du Sauveur prennent en effet appui sur les têtes de deux animaux semblables à des lionnes aux oreilles couchées et dont n'apparaît que la partie antérieure. Leur position sur ces deux reliefs ressemble à celle de certaines Gueules d'Enfer anglo-saxonnes. Cependant, dans cette image du Christ « marchant sur les animaux », les fauves ne montrent aucun signe de férocité : leurs gueules sont closes et ne remplissent pas le rôle de réservoir de damnés tel qu'il apparaît plusieurs siècles plus tard, au XI<sup>e</sup> siècle, sur un relief sculpté de la cathédrale de Bristol (fig. 67), par exemple. Dans un cas, sur les croix du VIII<sup>e</sup> siècle, comme sur les images de Samson ou de David, les lions sont présentés comme de simples animaux domptés par le Christ ou par les héros bibliques, alors que dans la sculpture romane de Bristol, des élus libérés par le Sauveur sortent de la gueule du fauve. La symbolisme de l'animal a donc changé : l'allégorie du Mal se transforme en une image de l'au-delà des châtements. Les Gueules d'Enfer félines, dévoratrices d'âmes, se distinguent des habituelles représentations du lion. Ce dernier, aux caractéristiques proches du réel,

symbolise l'obstacle vaincu par des héros (Samson ou David) semblables au légendaire Hercule. La mise en relief des mâchoires grandes ouvertes semble plutôt provenir des évocations du fauve dans les *Psaumes*, où le lion, maléfique, se réduit parfois à sa bouche : *Salva me ex ore leone* [Sauve moi de la bouche du lion], supplie le psalmiste (*Ps.* 22, 22). Dans ce cas, la gueule du lion est bien une métaphore du Shéol.

Ce jugement négatif à l'encontre du lion est repris par des théologiens ; Ruppert de Deutz (1075-1129), par exemple, déclare que le lion cruel « est la figure du diable<sup>36</sup> ». Les gueules qui ouvrent sur l'Enfer empruntent souvent au lion ses crocs, sa truffe féline, parfois sa crinière, mais elles ne sont presque jamais des répliques de l'animal véritable. D'autres caractéristiques brouillent l'image du félin qui se confond avec d'autres monstres. Ainsi, certaines gueules léonines crachent des flammes, tel le fauve de la *Bible d'Avila*<sup>37</sup> (fig. 81), d'autres arborent une peau reptilienne, comme le lion-lézard du *Psautier de Saint-Swithun*<sup>38</sup> (fig. 78).

Ce mélange d'espèces trouve peut-être son origine dans le *Psaume* 91, qui évoque la protection divine et promet à l' élu : « Tu marcheras sur le lion et sur l'aspic, tu fouleras le lionceau et le dragon » (*Ps.* 91, 13). Le fauve est alors mis sur le même plan que le serpent, autre créature satanique qui menace le fidèle et qui peut avoir également inspiré le motif de la Gueule d'Enfer.

### *b) Le serpent et ses dérivés*

Certaines Gueules d'Enfer, au Moyen Âge, présentent des traits reptiliens accentués. Dans la Descente aux Enfers du *Psautier de Saint-Albans*<sup>39</sup>, la forme sinueuse et la couleur sombre de la Gueule l'apparentent à la tête d'un grand serpent (fig. 73). Il en est de même dans le *Psautier de Winchester*<sup>40</sup> où la Gueule figure à deux

---

36 Rupert de Deutz, *De Sancta Trinitate et operibus ejus*, *Corpus Christianorum, Continuatio medievalis*, XX, P. L 167, col. 1043 (éd. R. Haacke, Turnhout, Brepols, 1972, p. 1172). On trouve cette conception symbolique du lion déjà chez Raban Maur, dans *De Universo*, CXII, 219 A (trad. P. Throop, MédiévalMS, 2009).

37 *Bible d'Avila*, fin XII<sup>e</sup> s (Madrid, BN, ms Cod. Vit. 15-1), folio 324v, *Descente aux Enfers*.

38 *Psautier de Winchester*, Anglo-normand, vers 1150 (Londres, B. L., ms Cotton Nero CIV), folio 24r, *Descente aux Enfers*.

39 *Psautier de Saint-Albans*, Anglo-normand, 1120-1130 (Hildesheim, *Dombibliothek*, ms St Godehard 1), folio 49, *Descente aux Enfers*.

40 *Psautier de Winchester*, Anglo-normand, 1150 (Londres, B. L., ms Cotton Nero CIV), folio 39, *L'ange*

reprises (dans la Descente aux Enfers et dans le Jugement Dernier), recouverte d'écailles de couleur verte (fig. 78 et 4). Parfois, il arrive qu'un serpent occupe la place et le rôle de la Gueule d'Enfer. Sur le folio 2r d'un Hexateuque anglo-saxon<sup>41</sup>, un grand serpent rouge à la bouche ouverte représente l'Enfer où chute Satan (fig. 168). C'est encore un reptile qui incarne les Limbes des Justes sur le tympan de Saint-Jean Baptiste à Quenington (1140, fig. 110), en Angleterre.

L'image du serpent géant existe depuis des temps très anciens. Dans la mythologie gréco-romaine, l'effroyable Python protège l'oracle de Delphes ; c'est également un serpent pourvu de cent têtes qui garde les pommes d'or du Jardin des Hespérides. Dans les légendes nordiques, le serpent de mer Jörmungand entoure « Midgard », la forteresse du monde. Ces serpents mythiques peuvent avoir influencé les artistes médiévaux. Cependant, c'est plutôt dans la littérature chrétienne qu'il convient de chercher l'origine de la transformation du serpent en un être maléfique. Les écrits savants du Haut Moyen Âge ont contribué largement à la diffusion de cette symbolique négative. Le serpent fait ainsi l'objet d'une longue étude de la part d'Isidore de Séville dans les *Étymologies*<sup>42</sup>. L'encyclopédiste insiste sur le comportement dangereux de l'animal. Selon lui, le mot *serpens* (sinueux), le plus employé dans les Écritures pour désigner le reptile, prouve qu'il s'insinue dans l'esprit de l'homme pour le mener à sa perte. Responsable de la chute du couple originel dans la *Genèse*, il est le serviteur du péché et le tentateur démoniaque qui a semé le trouble et dissuadé l'homme d'écouter la parole divine. C'est en utilisant un argumentaire similaire que Raban Maur considère le serpent comme l'« antéchrist<sup>43</sup> », l'assimile aux hérétiques qui « ont aiguisé leurs langues comme les serpents, ont le poison des vipères sous leurs lèvres<sup>44</sup> ». Le mot *coluber* (couleuvre), quant à lui, est, d'après Isidore de Séville, un dérivé de *lubricus*, ce qui explique l'attitude concupiscente du reptile. Dans les images médiévales, le serpent participe d'ailleurs au châtement de la luxure : il torture la pécheresse en lui dévorant les seins.

---

et l'Enfer.

41 *Paraphrase d'Aelfric*, Anglo-saxon, 1035 (Londres, British Lib., ms Cotton IV B *Claudius*, folio 2r, *Chute des anges*).

42 Isidore de Séville, *Etymologiae*, XII, II, 3 (éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 132-136).

43 Raban Maur, *De Universo*, CXI, 228-229 (trad. P. Throop, MédiévalMS, 2009).

44 Raban Maur, *De Universo*, VIII, 3 (trad. P. Throop, MédiévalMS, 2009).

Cet être sinueux subit donc « un transfert sémantique<sup>45</sup> ». Image de la vie dans les représentations antiques de la Terre-Mère, il se transforme en un instrument de supplice d'une débauchée dans l'art médiéval : le serpent, assimilé au plaisir de la chair, devient un symbole sexuel à la connotation péjorative. Mais il est aussi regardé comme une créature meurtrière, à l'instar du basilic<sup>46</sup>, « dont l'odeur fait périr » et qui « tue même un homme par son seul regard<sup>47</sup> ». Le venin du serpent, porteur du vice, est puissant : grâce à lui, le reptile aspire l'âme humaine car « son poison répandu dans les veines en chasse le principe vital<sup>48</sup> ». Pour cette raison, Raban Maur conseille au fidèle de se méfier des pouvoirs maléfiques du serpent : « la vipère détruit aussitôt l'homme qu'elle a mordu de sorte qu'il se liquéfie dans la gueule du serpent tout entier<sup>49</sup> ». Le serpent représente donc l'animal le plus méprisable de la Création, en raison de sa position au contact de la Terre et de son rôle dans le Péché Originel. Il est également le plus dangereux car son emprise sur l'homme est à la fois physique et morale. Cet ensemble d'évaluations négatives à l'égard du reptile justifie que les artistes médiévaux aient choisi certaines des caractéristiques physiques du serpent pour donner une forme monstrueuse à l'Enfer. Toutefois, la Gueule d'Enfer n'est jamais totalement un serpent : même si elle est représentée parfois sous une forme reptilienne, couverte d'écailles, elle est en général également dotée d'oreilles et parfois d'une crinière.

Pour représenter la Gueule infernale, enlumineurs et sculpteurs puisent donc certains caractères dans le règne animal : ils s'inspirent de la faune terrestre, mais trouvent aussi des modèles parmi les êtres qui vivent dans les profondeurs des abysses marins.

---

45 J. Leclercq-Marx, « De la terre mère à la luxure, à propos de la migration des symboles », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII, n° 1, 1975, p. 41.

46 Pour Isidore de Séville, le mot *basilicus*, qui donne son nom à un être composite aux terribles attributs, évoque la position de « *roi des serpents* » de ce monstre. Il porte au sommet de la tête une crête interprétée au Moyen Âge comme une couronne ; les sculpteurs romans assimilent son excroissance faciale à une huppe de coq. Dans l'art, le basilic s'apparente à un énorme monstre mi-serpent mi-oiseau.

47 Isidore de Séville, *Etymologiae XII* (éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986), p. 138.

48 Isidore de Séville, *Etymologiae XII* (éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986), p. 164.

49 Raban Maur, *De Universo*, VIII, 3 (trad. P. Throop, MédiévalMS, 2009).

### c) *Les animaux marins*

Le monde aquatique, inconnu car impénétrable, est considéré au Moyen Âge comme le refuge de nombreux êtres malfaisants. Déjà, Pline l'Ancien prétendait que « l'océan est la mère des monstres » (*Histoire naturelle*, II, 10). Pour Isidore de Séville, au fond de la mer, règnent les dragons et d'autres bêtes, tel le crocodile « armé de dents et de griffes énormes<sup>50</sup> », aussi puissant sur terre que sous les eaux. L'élément liquide devient, dans l'imaginaire chrétien, et particulièrement chez Raban Maur, la Bouche de l'Enfer qui engloutit les âmes perdues des pécheurs<sup>51</sup>. Le monde des eaux est effrayant et redouté. Il est d'une nature semblable à l'Enfer<sup>52</sup> : il est sombre, on y suffoque, on y disparaît. En son sein, se cachent des monstres redoutables tels que les perfides sirènes, les pieuvres terrifiantes ou les colossales baleines.

Comme le montrent certains manuscrits, des enlumineurs vont puiser leur inspiration dans le monde fantasmé des océans et donner à la Gueule d'Enfer un aspect pisciforme<sup>53</sup>. On peut citer, à ce propos, les illustrations de la Descente aux Enfers des *Évangiles de Saint-Omer*<sup>54</sup> (fig. 69), de la *Bible de Winchester*<sup>55</sup> (fig. 75), d'un psautier conservé à la *Bodleian Library*<sup>56</sup> (ms Douce 293, fig. 79). Dans ces peintures, le Christ affronte la gueule d'un immense poisson reconnaissable à son corps allongé et à ses ouïes. Exceptionnellement, on peut trouver un Enfer représenté sous la forme d'un céphalopode. Ainsi, sur un folio du *Liber Scivias* d'Hildegarde de Bingen, un démon

---

50 Isidore de Séville, *Etymologiae XII* (éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 192).

51 Raban Maur, *De Universo*, XI-VI (trad. P. Throop, MédiévalMS, 2009).

52 Voir, à ce propos, M. Pastoureau, *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, éd. Seuil, 2011, p. 177-182.

53 Les monstres qui peuvent avoir inspiré l'image de la Gueule d'Enfer sont variés, ainsi Hélène Cambier, dans *Cetus, Aspidochelone, Lacovie ? La baleine au Moyen Âge. Traditions textuelles et iconographiques*, sous la direction de J. Leclercq-Marx, Bruxelles, ULB, 2009, p. 54, démontre l'association ancienne qui existe entre plusieurs créatures, le Léviathan, la baleine et la Gueule d'Enfer justement. H. Cambier s'appuie alors sur un codex daté du X<sup>e</sup> siècle (Exeter Cathedral Lib., ms 3501) qui transcrit un poème du *Physiologus vieil anglais* (voir « *Old English Physiologus* », éd. G-P. Krapp, E. V. K. Dobbie, dans *The Exeter Book*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1936), traduit en français dans M-F. Alachimel, J. Bidart, *Des animaux et des hommes*, Presses de l'Université de la Sorbonne, 1998, p. 47-49. Ce texte sur l'aspidochelone – un monstre hybride mi panthère mi marin – use déjà des expressions *helle ceaf* (bouche de l'Enfer) et *helle hlinduru* (portes de l'Enfer). Ainsi, pour l'auteur de ce poème anglo-saxon, la mâchoire de l'aspidochelone matérialise le seuil de l'Enfer.

54 *Évangiles de Saint-Omer*, Saint-Omer, XI<sup>e</sup> s. (New-York, Morgan Lib., ms 333), folio 85r, *Descente aux Enfers*.

55 *Bible de Winchester*, Winchester, 1160 (Winchester, cathédrale, ms 1), folio 218r, *Descente aux Enfers*.

56 Psautier, Anglo-normand, fin XII<sup>e</sup> s (Oxford, Bodl. Lib., ms Douce 293), folio 14r, *Descente aux Enfers*.

chevauche un encornet géant qui absorbe des pêcheurs pétrifiés (fig. 11).

Si l'on trouve des exemples de gueules infernales ressemblant à des monstres marins dans les Descentes aux Enfers, c'est qu'il existe, dans la pensée chrétienne médiévale, un lien analogique entre le Christ sortant des Enfers au bout de trois jours et Jonas rejeté par le poisson qui l'a englouti. Le monstre qui a retenu Jonas dans son estomac est en général assimilé à une baleine. Cet animal, selon une légende médiévale rapportée par Michel Pastoureau<sup>57</sup>, attire ses proies grâce à son haleine délicieuse, puis referme ses mâchoires sur elles, ce qui constitue une ruse démoniaque. Dans les représentations de l'épisode de Jonas, cette caractéristique satanique n'apparaît presque jamais. Dans le célèbre *Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg<sup>58</sup>, par exemple, la tête aplatie du monstre, son long corps fuselé, ses deux nageoires dorsales et ses petites écailles l'apparentent à un très grand poisson qui n'a de monstrueux que sa taille.

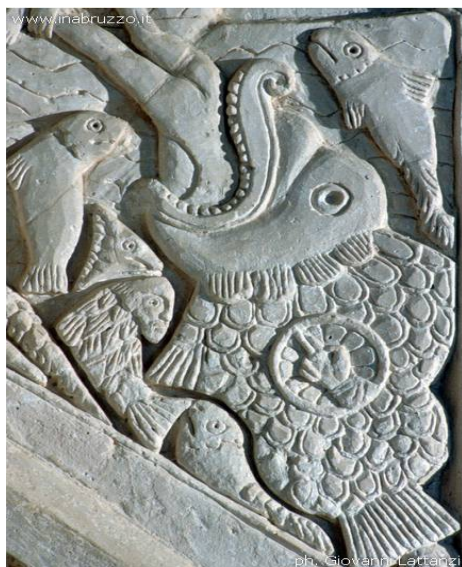


*Hortus Deliciarum*, Herrade de  
Landsberg, fol. 64r (disparu, 1180)  
[Ph. : [bacm.creditmutuel.fr/HORTUS\\_DELICIARUM](http://bacm.creditmutuel.fr/HORTUS_DELICIARUM)]

<sup>57</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 182.

<sup>58</sup> L'ouvrage d'Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum* (fol. 64r), est connu grâce à des fac-similé (R. Green, *The Hortus Deliciarum of Herrad of Landsberg*, Londres, 1979) qui ne comptent aucune image de la Gueule, même sur le folio 255v où est représentée la fournaise infernale.

On peut citer également l'image d'une créature aquatique sur l'ambon situé dans la nef de Santa Maria in Valle Porclaneta à Rosciolo<sup>59</sup> (Campanie - Italie, 1150). Sur ce relief, on reconnaît parfaitement toutes les caractéristiques physiques d'un poisson.



Rosciolo, Santa Maria in Valle Porclaneta,  
Chaire sculptée (Campanie, 1150)  
[Ph. : [www.foto.inabruzzo.it](http://www.foto.inabruzzo.it)]

Il existe toutefois une représentation sculptée qui semble rapprocher la « baleine » de Jonas et la Bouche béante de l'Enfer. Sur un chapiteau de Saint-Pierre de Mozac (Auvergne), Jonas est jeté par dessus bord et avalé par une tête d'aspect pisciforme qui, lorsqu'elle régurgite Jonas au pied de la cité de Ninive, ouvre grand la gueule et découvre de solides mâchoires révélant une puissance dévoratrice proche de celle du monstre infernal.

---

<sup>59</sup> Voir, à propos de ces sculptures, P. Fabre, dans « Jonas et les ambons de la Campanie », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 42, 1925, p. 125-133, et L. Aventin, dans « Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 46, 2003, p. 301-326.



Mozac, Saint-Pierre, chapiteau de la nef  
(Auvergne, XII<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : Julie Gonzalez]

Le corps de cet animal disparaît dans les ondulations marines, tout comme le corps censé compléter la Gueule d'Enfer qui, lui, disparaît dans les profondeurs souterraines. Cependant, la représentation de l'épisode biblique de Jonas sur ce chapiteau auvergnat constitue une exception dans l'art roman.

Les créatures marines ne prêtent que rarement leurs traits à la Gueule d'Enfer : elle appartient plutôt au monde de la Terre. Dans l'ensemble des images qui présentent un Enfer animalisé, jamais la Gueule ne peut être associée à un animal unique, marin ou terrestre. Elle est toujours composée d'éléments empruntés à plusieurs espèces et se rapproche donc des monstres hybrides.

## 1-2- Une créature hybride

Sont considérés comme des hybrides les êtres qui proviennent d'un croisement d'espèces. Son étymologie, le latin *hibrida*, signifie d'ailleurs « sang mêlé ». Longtemps, on a faussement associé aux termes « hybride » et « hybridité » le mot grec *ὕβρις* [*ubris*] qui a pour sens « violence », « abus » et même « viol ». Cette origine erronée a accentué la valeur péjorative du terme « hybride ». L'Hybridité est logiquement une composante essentielle du monstrueux. La culture antique présente un large éventail d'animaux fabuleux qui sont constitués d'éléments disparates. Ces créatures étranges,

fantastiques perdurent dans l'iconographie médiévale, mais leurs symboliques ont été transformées par la théologie chrétienne.

#### *a) L'hybridité vue par les penseurs chrétiens*

Parmi les premiers penseurs chrétiens faisant allusion aux monstres, on compte saint Augustin, l'auteur de la *Cité de Dieu*. Il se montre sceptique quant à l'existence des êtres composites : « Nous ne sommes pas obligés de croire tout cela » (VIII). Il doute que ces monstres résultent de métamorphoses et décrit ces créatures légendaires comme des « sacrilèges » (*Cité de Dieu*, VIII, 18) qui tiennent à des superstitions. Elles sont issues d'hallucinations diaboliques : « ils (les démons) modifient quant à l'apparence seulement les créatures du vrai Dieu, pour qu'elles semblent être ce qu'elles ne sont pas ». Sous la forme hybride se cache en fait le démon qui entraîne l'homme dans des lieux infernaux : « Plus nous voyons que la puissance des démons est grande ici-bas, plus nous devons nous attacher au Médiateur, qui nous retire des choses basses pour nous élever aux objets sublimes » (*Cité de Dieu*, VIII, 18). Selon lui, les créatures tératologiques ont pour objectif de « frapper l'imagination » de l'homme.

Cependant, saint Augustin admet la réalité de certaines anomalies qui contribuent à la pluralité de l'univers<sup>60</sup> et ne sauraient être le résultat d'une erreur de l'Éternel. Le Père de l'Église croit en certaines étrangetés entre lesquelles il ne fait pas de différence : les Pygmées (gens de très petite taille), les Sciopodes (monstres dotés d'une seule jambe), ou encore les Cynocéphales (hommes à tête de chien). Selon le théologien, « quelque part et de quelque figure que naisse un homme, c'est-à-dire un animal raisonnable et mortel, il ne faut point douter qu'il ne tire son origine d'Adam, comme du père de tous les hommes » (*Cité de Dieu*, VIII). Les monstres, œuvres divines, appartiennent donc à la Nature. Leur étrangeté a nécessairement un sens. Pour saint Augustin, elle est le résultat d'une volonté divine : « C'est que Dieu, l'être tout puissant, peut faire tout ce qu'il veut, soit pour répandre ses grâces, soit pour punir ». L'anormalité est en fait perçue comme un châtement. La monstruosité de la Gueule d'Enfer peut ainsi trouver

---

<sup>60</sup> Saint Augustin, *Cité de Dieu*, XVI, 8 (éd. B. Dombart et A. Kalb, et trad. G. Combes, Bibliothèque Augustinienne, t. 37, Paris, 1960) : « Mais encore que la raison nous soit inconnue, loin de nous l'idée que le créateur se soit mépris ».

une justification morale dans les propos de saint Augustin.

Isidore de Séville s'intéresse également aux créatures fabuleuses qu'il range parmi les « fables » dans les *Étymologies*. Ces monstres « n'existent pas, mais [...] sont inventés<sup>61</sup> ». Pourtant, l'encyclopédiste les étudie longuement et envisage que les monstres soient le résultat de métamorphoses, ainsi, les sirènes sont « pour une part jeunes filles et pour une part oiseau avec des ailes et des griffes<sup>62</sup> ». L'apparition de telles créatures, selon lui, est liée étroitement au Pêché Originel. À mi-chemin entre l'homme et l'animal, elles incarnent la confusion des natures en mêlant le Bien et le Mal. Suivant la pensée de saint Augustin, l'auteur des *Étymologies* estime que la duplicité physique implique la duplicité morale ; les formes monstrueuses mêlant l'humain et l'animal sont d'origine satanique. Pour Isidore de Séville comme pour saint Augustin, elles annoncent les châtiments que Dieu réserve aux impies<sup>63</sup> et ont valeur d'avertissement pour le chrétien.

La Gueule d'Enfer se présente comme un animal redondant, réunissant en lui une multiplicité d'éléments empruntés à diverses espèces parmi les plus menaçantes. Elle est un « sur-animal » dont la puissance dépasse les forces de la Nature. Par contraste, les excès de ce monstre composite permettent d'apprécier l'ordre divin. En quelque sorte, l'ombre fait ressortir la lumière.

Saint Augustin et Isidore de Séville, lorsqu'ils évoquent le monstre, se réfèrent tous deux aux créatures hybrides venues du paganisme. Les artistes médiévaux, sensibles au merveilleux, utilisent eux-aussi fréquemment les images de ces monstres mythologiques. La Gueule d'Enfer, qui confond les espèces et parfois les genres, s'inscrit dans la faune fantastique léguée par l'Antiquité.

---

61 Isidore de Séville, *Etymologiae*, IV, XI (trad. R. Le Coz, Cahiers du CEHM, n° 10, Montastruc-la-Conseillère, 2002, p. 81).

62 Isidore de Séville, *Etymologiae*, IV, XI (trad. R. Le Coz, Cahiers du CEHM, n° 10, Montastruc-la-Conseillère, 2002, p. 81).

63 Isidore de Séville, *Etymologiae*, IV, XI (trad. R. Le Coz, Cahiers du CEHM, n° 10, Montastruc-la-Conseillère, 2002, p. 77) : « Dieu veut parfois révéler ce qui doit arriver au moyen de préjudices affligés ».

### b) Les êtres fabuleux de l'Antiquité

Le motif de la Gueule s'inspire probablement de certaines créatures en qui se mêlent, soit plusieurs animaux, soit l'humain et l'animal. Des représentations de ces êtres composites se retrouvent dans tout le décor religieux médiéval : les griffons, les sphinx, les centaures, les basilics y voisinent avec les sirènes. La Gueule d'Enfer, comme ces diverses créatures, est composée d'éléments disparates. Elle mêle rarement une tête humaine à des caractères animaux, et le plus souvent est constituée uniquement d'éléments animaux, à la manière du griffon ou du basilic. Un manuscrit du IX<sup>e</sup> siècle, le *Psautier d'Utrecht*<sup>64</sup>, présente ainsi sur plusieurs folios l'Enfer sous la forme d'une tête humaine colossale coiffée de tentacules ou de serpents (fig. 130, 134 et 147). La référence à la Gorgone semble en ce cas évidente. Dans un autre ouvrage enluminé de la même époque, le *Psautier de Stuttgart*<sup>65</sup> (fig. 160), l'artiste a figuré une tête entourée de tentacules ou de flammes. Cette image infernale, inspirée de Méduse, n'a guère été reprise à l'époque romane. Seul le relief sculpté du porche de San Prudencio à Armentia (Espagne - Pays-Basque, XII<sup>e</sup> s.) présente une tête similaire (fig. 92), mais elle est dotée d'une dimension diabolique beaucoup plus marquée. Dans la majorité des cas, la Gueule infernale emprunte à la fois au reptile et au lion. On trouve de nombreux exemples de cette forme d'hybridité. Ainsi, sur un folio des *Évangiles de Pembrooke*<sup>66</sup> (fig. 3), la Gueule d'Enfer est représentée avec des mâchoires et des crocs de crocodile, avec la peau d'un serpent, avec de petites oreilles de félin et la crête d'un basilic. De façon similaire, sur un chapiteau du déambulatoire de Saint-Révérien (Bourgogne, XII<sup>e</sup> s., fig. 60), une gueule mêle des aspects reptiliens (mâchoires et écailles) et des caractéristiques de fauve (crocs, œil et oreille).

Les représentations médiévales de la Gueule infernale, sous ces formes hybrides, peuvent avoir été influencées également par les mythes de l'Égypte ancienne<sup>67</sup>.

64 *Psautier d'Utrecht*, Abbaye d'Hautvilliers, 820-835 (Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, ms 32), folios 9, 14v, 53v, 59, 66 et 79, *Enfer*.

65 *Psautier de Stuttgart*, Saint-Germains-des-Près, 1<sup>ère</sup> moitié IX<sup>e</sup> s. (Stuttgart, *Landesbibliothek*, ms Cod. Bibl., folio 111v, *Enfer*).

66 *Évangiles de Pembrooke*, Sud de l'Angleterre, 1130-1135 (Cambridge, *Pembrooke College*, ms 120, folio 6v, *Jugement Dernier*).

67 J. Le Goff, dans *La Naissance du Purgatoire* (op. cit., p. 35), cite C. M. Edsman, *Le Baptême de feu* (p. 73) qui traduit E. A. W. Budge, *The Egyptian Heaven and Hell*, t. 3, Londres, 1906. L'auteur y souligne les caractères de l'héritage juif, grec et copte : « Dans tous les livres sur l'autre-monde, nous trouvons des

L'eschatologie égyptienne antique compte en effet un monstre à la fois crocodile, hippopotame femelle et lion, la Grande Dévorante ou Ammout<sup>68</sup> qui, après le Jugement décidé par une pesée, châtie et avale les condamnés. Le bas-relief d'un sarcophage, conservé au Musée du Louvre, permet d'admirer les différentes parties animales de cette créature composite : une gueule rectangulaire avec de puissantes mandibules, de hautes pattes griffues et une corpulence plus imposante que celle du félin ; au niveau de son ventre, on aperçoit des mamelles.



Bas-relief sculpté d'un sarcophage,  
Musée du Louvre (III<sup>e</sup> s. av. JC)  
[Ph. : [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)]

Cet être hybride est également représenté, par exemple, sur le Livre des morts de Nesmin (Égypte, 378-341 av. J.-C.) conservé, lui aussi, au Musée du Louvre.



Livre des morts de Nesmin, Musée du Louvre (Égypte, 378-341 av. JC)  
[Ph. : [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)]

puits de feu, des abîmes de ténèbres [...], des serpents ardents, d'affreux monstres et des créatures à têtes d'animaux [...] pareils à ceux qui nous sont familiers dans l'ancienne littérature médiévale, et il est presque certain que les nations modernes doivent à l'Égypte beaucoup de leurs conceptions de l'enfer ».

68 Voir les *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, vol. 71, p. 114.

Sur ce parchemin, Anubis, divinité à tête de chien, vérifie la fiabilité de la balance du Jugement, tandis qu'Horus, reconnaissable à sa tête de faucon, stabilise le plateau portant le cœur du défunt. Face à Osiris, Thot, palette et calame à la main, annonce et enregistre le résultat de la pesée. Il est précédé par la Grande Dévorante, reconnaissable à sa forme composite : assise sur un socle, le monstre attend la fin du jugement.

La Grande Dévorante antique et la Gueule d'Enfer médiévale jouent sensiblement le même rôle, celui d'engloutir les mauvaises âmes. Mais, contrairement à son prédécesseur oriental, la Gueule d'Enfer au Moyen Âge s'écarte de la réalité du monde animal et ne dévoile jamais son corps ou n'en possède pas.

Tandis que les éléments qui constituent le griffon ou la Grande Dévorante sont bien reconnaissables, il n'en va pas de même pour la Gueule d'Enfer. Son hybridité se distingue de celle de la plupart des monstres antiques. Les organes qui la composent sont clairement d'origine animale, mais ils sont mêlés de façon inextricable. La Gueule d'Enfer n'est donc pas vraiment un être hybride, mais plutôt une chimère. Pline l'Ancien avait perçu cette distinction entre le monstre hybride et l'être fantastique. Dans son *Histoire Naturelle*, il déclare : « Les pégases, animaux ailés à tête de cheval, et les griffons au bec recourbé surmonté d'oreilles sont pour moi des êtres fabuleux [...] Je ne croirais pas davantage aux sirènes » (X, 136). Alors que l'hybride est un accident de la Nature, la Gueule d'Enfer, créature fantastique ou chimérique, est le fruit de l'imaginaire et sa monstruosité n'a aucune limite. En témoigne, par exemple, un chapiteau de la petite église Saint-Mahun de Veyrines (Ardèche, fin XII<sup>e</sup> s.) qui met en scène un monstre chimérique (fig. 114 et 116) doté de mâchoires multiples appartenant à plusieurs têtes dont l'une ressemble à celle d'un dragon. C'est peut-être du côté de cet animal fabuleux qu'il faut rechercher une des origines formelles de la Gueule d'Enfer.

### *c) Le dragon, un ancêtre de la Gueule d'Enfer ?*

Doté d'une gueule démesurée, mangeur d'hommes, le dragon semble être, en effet, un ancêtre possible de la Gueule d'Enfer. L'aspect terrible de cet animal monstrueux, les formes reptiliennes que lui prêtent les auteurs chrétiens, dépendent sans doute du fonds culturel gréco-romain. C'est d'ailleurs du grec que provient le mot

« dragon », *drákōn* [δράκων] qui dérive d'un verbe signifiant « voir, regarder d'un regard perçant ». Ainsi Ovide, dans *Les Métamorphoses*, décrit-il en ces termes le « dragon de Mars » qu'affronte Cadmus : « Sa crête a l'éclat de l'or ; la flamme jaillit de ses yeux ; tout son corps est enflé de venin ; il darde trois langues, dresse trois rangées de dents<sup>69</sup> ». On trouve un écho de sa puissance néfaste dans le Léviathan<sup>70</sup> de la Bible : « Son souffle allume les charbons, sa gueule lance la flamme. La force a son cou pour demeure, et l'effroi bondit au-devant de lui. » (*Job*, 41, 10-12). De fait, le dragon est un instrument du châtement dans un *exemplum* de Grégoire le Grand<sup>71</sup>. Le jeune Théodore se réjouit d'être libre et, par pure vanité, refuse de porter l'habit de moine : la sentence divine est immédiate, il doit supporter la terrible vision d'un dragon acharné qui souhaite l'anéantir. De peur d'être supplicié éternellement, Théodore ordonne à ses frères de s'éloigner afin que le monstre l'avale d'un seul coup : « Retirez-vous ! Je suis donné à un grand dragon pour qu'il me dévore. » (*Dialogues*, IV, 40). Grégoire le Grand mentionne que l'animal a commencé à engloutir sa victime prisonnière de ses crocs : « le dragon me broie », s'écrie le moinillon. Si Grégoire le Grand évoque de cette manière le dragon, c'est que cette créature participe de l'imaginaire de l'homme médiéval qui redoute quotidiennement ses apparitions. Ce pape de la fin du VI<sup>e</sup> siècle cite d'ailleurs plusieurs attaques de dragons dans ses *Dialogues* (II, 26 et IV, 40).

Le dragon constitue une des épreuves qu'affrontent habituellement saints et héros profanes. Les « sauroctones » ou tueurs de dragons sont légion : si saint Michel et saint Georges sont connus dans toute la chrétienté, chaque ville ou presque célèbre un saint qui a sauvé ses habitants d'un dragon dévorateur. Les chevaliers de leur côté, à l'instar de Tristan, combattent les dragons qui accablent les populations. Mais cet animal, s'il est d'origine diabolique, n'est pas un symbole de l'Enfer. Les représentants de l'espèce « dragonsque » sont terribles, mais n'ont pas la puissance du Mal absolu ; ils sont

---

69 Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III (trad. L. Puget, T. Guiard, revue par Annette Videau, Paris, Livre de Poche, 2010, p. 123).

70 Grégoire le Grand, *Homélies sur l'Évangile*, II, 25 (éd. et trad. G. Blanc, R. Etaix et B. Judic, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 522, t. II, 2008, p. 214) : « Par Léviathan, mot qui signifie l'acte d'ajouter, est désigné ce monstre qui dévore le genre humain », ou encore « Et il tombe pour ainsi dire de sa gueule, ceux qui, après avoir commis des fautes, reviennent à l'innocence. Qui donc, une fois saisi par sa gueule, pourrait échapper à sa mâchoire, si elle n'était perforée ? ».

71 Grégoire le Grand, *Dialogues*, IV (éd. A. de Vogüé et trad. P. Antin, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 265, t. III, 2013, p. 140-143).

d'ailleurs souvent vaincus par l'épée, alors que seul le Christ peut dominer le monde de Satan.

En conclusion, dragon et Gueule d'Enfer peuvent être complémentaires, mais ils ne sont pas de même nature. C'est le cas de certaines Gueules d'Enfer qui contiennent des dragons ou voisinent avec eux, comme sur une illustration en pleine page du *Psautier dit « de Tibère »*<sup>72</sup> (1050s', fig. 70) ou dans la représentation de la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare dans la *Bible de Saint-Omer*<sup>73</sup> (fin XII<sup>e</sup> s., fig. 178). Figure monstrueuse naturelle, le dragon prête son apparence effrayante au Mal qui menace l'homme. Des encyclopédistes comme Isidore de Séville, puis Raban Maur, l'incluent, certes, dans le monde animal, tout en lui conférant une dimension diabolique : le dragon symbolise les principaux péchés capitaux, son ventre reptilien représente la luxure, sa vaste poitrine, l'orgueil<sup>74</sup>. Le dragon cauchemardesque qui agresse le jeune Théodore dans l'*exemplum* de Grégoire le Grand n'est donc peut-être qu'une image de ses propres tentations. D'ailleurs, la bête enserre de ses griffes la tête du jeune homme dans une attitude de possession, et non de dévoration.

Le dragon se distingue donc de la Gueule d'Enfer dont il n'a pas la force ; sa puissance ne s'exerce que de façon anecdotique et limitée ; il n'est qu'un animal parmi d'autres, réels, comme l'éléphant, ou fabuleux, comme le griffon. Cependant, ses formes reptiliennes et le feu auquel il est associé ont pu inspirer certains des traits de la Gueule d'Enfer, d'autant plus que l'*Apocalypse* de Jean assimile le dragon à Satan : « le grand dragon, le serpent ancien, appelé le Diable et Satan » (*Apoc.* 12, 9). Alors que la première bête de l'Apocalypse provient des profondeurs marines (*Apoc.*, 13, 1-4), la seconde monte de la Terre et « parle comme un dragon » (*Apoc.*, 13, 11-15). Le dragon, tout comme la Gueule d'Enfer, habite les mondes souterrains, les cavernes. Cette similitude peut justifier les formes reptiliennes que prend la Gueule dans des œuvres diverses. Ainsi, dans un manuscrit du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, au folio 49 du *Psautier de*

---

72 *Psautier dit « de Tibère »*, Anglo-saxon, 1050s' (Londres, B. L., ms Cotton Tiberius C VI), folio 14r, *Descente aux Enfers*.

73 *Bible de Saint-Omer*, Saint-Omer, fin XII<sup>e</sup> s. (La Haye, Koninklijke bibliotheek, ms 76 F 5), folio 5, *Parabole du Riche et pauvre Lazare*.

74 Contextualisation dans J. Leclercq-Marx, « Le Dragon comme métaphore des démons intérieurs. Mots et images », Actes du colloque *Le Dragon dans la culture médiévale*, dir. D. Buschinger et W. Spiewog (Mont-Saint-Michel, 31.10.1993 - 1.11. 1993), Greifswald, Reineke Verlag, 1994, p. 45-56 (*Greifswalder Beiträge zum Mittelalter*, 39).

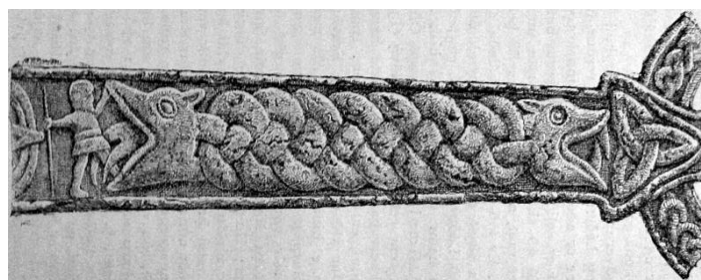
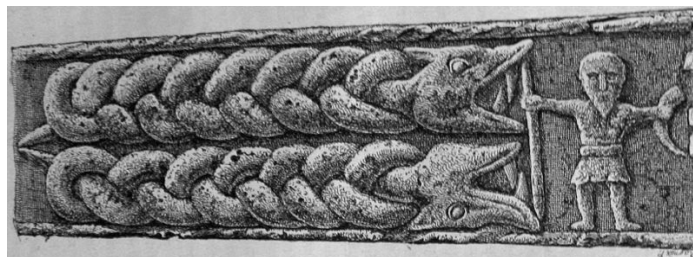
*Saint-Albans* (fig. 78), une gueule serpentine illustre l'Enfer des Justes. Il en est de même sur un chapiteau du déambulatoire de l'abside de l'église de Saint-Révérien (Nièvre, 1<sup>ère</sup> moitié XII<sup>e</sup> s., fig. 60) représentant le Jugement Dernier.

Il est raisonnable de penser que la symbolique infernale du dragon a pu être ravivée à partir du IX<sup>e</sup> siècle en Angleterre sous l'influence des peuples du Nord, naturellement plus prégnante dans ces contrées qui ont été la proie de nombreuses invasions Viking entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles. De fait, les dragons et les serpents monstrueux abondent dans la mythologie et dans l'iconographie nordiques. On compte parmi eux Jörmungand, le serpent de mer, Fafnir, l'homme-dragon qui garde l'or du Rhin ou encore Ormr (Jorm) le dragon qui commande le solstice d'hiver. L'image du dragon domine la production artistique nordique. Ainsi, l'avant et la figure de proue des vaisseaux s'ornaient souvent de dragons, comme on peut le voir au Musée des navires vikings d'Oslo.



Bateau-tombe d'Oseberg, Oslo, Musée des navires vikings,  
avant de proue (Norvège, IX<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)]

Des œuvres chrétiennes anglo-saxonnes qui utilisent le motif du dragon témoignent de l'influence viking. On retrouve cet animal mythique, par exemple, sur une croix sculptée datée du X<sup>e</sup> siècle et implantée à Gosforth (Cumbrie). La scène représentée semble se rapporter à la légende nordique de Vidar et de Fenrir : le dieu, armé d'une lance, combat le monstrueux Fenrir qui se présente sous la forme d'une gueule largement ouverte d'où darde une langue fourchue.



Croix de Gosforth, reliefs sculptés (Cumbrie - Angleterre, X<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : [www.crsbi.ac.uk](http://www.crsbi.ac.uk)]

D'un point de vue symbolique, la défaite du monstre devant la divinité nordique semble préfigurer celle de Satan face au Christ. Sur une autre croix, celle de Torwald (Île de Man, XI<sup>e</sup> s.), le sculpteur met aussi en parallèle la lutte du Rédempteur et celle du héros païen. Sur le premier relief, le Christ porteur de la croix vainc les Enfers représentés par un entrelacs géant, tandis que sur le second, est illustré un épisode de la mythologie nordique : Thir affronte le « loup » Fenrir.

Ce monstre, dans l'imagerie viking, peut donc présenter diverses formes, celle d'un quadrupède au corps entier ou celle du dragon dont on n'aperçoit que la gueule. Le monstre mythique à l'apparence « dragonsque » de la croix de Gosforth se réduit à une bouche béante et ressemble de façon troublante à certaines Gueules d'Enfer. C'est ce motif nordique qui semble se rapprocher le plus des Gueules d'Enfer présentes dans l'imagerie médiévale.

Cette représentation de Fenrir attaché par le Gleipnir, le ruban de soie tissé par les Elfes, demeure cependant exceptionnelle dans l'art anglo-saxon et ne peut avoir, à elle seule, servi de modèle au motif de la Gueule d'Enfer tel qu'il se développe dans tout l'Occident médiéval. Plus globalement, dans l'imagerie nordique, la mise en valeur de la gueule des dragons est remarquable ; les corps de ces animaux fabuleux sont absents ou

se confondent avec les entrelacs décoratifs. Ce traitement du monstrueux, qui donne toute l'importance à la tête, a pu inspirer les artistes au Moyen Âge dans leur façon de figurer la Gueule d'Enfer. L'influence de l'art viking s'est peut-être d'autant plus exercée que les auteurs chrétiens considéraient les êtres limités à leur tête comme prodigieux, mais naturels.

### 1-3 Un monstre non composite

#### a) Une réalité scientifique pour les « encyclopédistes » médiévaux

Des phénomènes monstrueux sont produits par la Nature, selon les théologiens de l'Antiquité tardive et les naturalistes du Haut Moyen Âge influencés par les écrits d'Aristote<sup>75</sup>. Le philosophe grec estime dans la *Génération des animaux* : « Le monstre est un phénomène qui va à l'encontre de la généralité des cas mais non pas à l'encontre de la nature envisagée dans sa totalité » (IV, 4). Il évoque dans le même passage le fait que « des organes viennent à manquer ». Pour Isidore de Séville (560-636), certains dérèglements peuvent même aboutir à la naissance d'êtres limités à un seul organe. Dans le chapitre *De portentis* [« Des merveilles »] des *Étymologies* (XI, 4), l'encyclopédiste ibérique énumère divers prodiges naturels et mêle des groupes humains exotiques, comme les Pygmées, à des monstres composites antiques tel le Minotaure. Il donne également une définition de ce qu'il appelle les *praenumeria* : *Alia praenumeria quando solum caput aut crus nascitur*<sup>76</sup> [« (on appelle) *praenumeria* ceux qui sont nés seulement avec une tête ou une jambe »].

La Gueule d'Enfer, limitée à une tête, serait alors la représentation d'une de ces *praenumeria*, de ces bizarreries de la Nature. Elle ne ferait donc pas partie des monstres hybrides qui, par la force du démon, ont subi une métamorphose physique. La Gueule d'Enfer, si l'on se réfère à Isidore de Séville, s'insère dans l'ordre naturel et la Création divine, à l'instar de tous les êtres hors-norme, nés avec des organes déplacés, sur-développés, additionnés ou supprimés.

---

<sup>75</sup> La théorie aristotélicienne du monstre est évoquée par C. C. Kappler, dans *Monstres, démons et merveilles... op. cit.*, p. 212.

<sup>76</sup> Isidore de Séville, *Etymologiae*, XI, 3, 8 (trad. R. Le Coz, Cahiers du CEHM, n° 10, Montastruc-la-Conseillère, 2002).

Les premières illustrations de la Gueule d'Enfer se rapprochent du modèle « isidorien » des *praenumeria*. Ainsi, dans le *Psautier d'Utrecht*<sup>77</sup> daté du IX<sup>e</sup> siècle, l'entrée de l'Enfer prend la forme d'une tête humaine. À partir du X<sup>e</sup> siècle, les artistes s'emparent de ces *praenumeria*, mais leur ôtent tout caractère humain et les transforment en des monstres zoomorphes. Gilbert Lascault, dans son ouvrage *Le Monstre dans l'art occidental*<sup>78</sup>, s'appuie sur l'exemple du dragon. Selon lui, ce dernier est souvent représenté sous la forme d'une tête dépourvue de corps qui dévore le haut du crâne d'un personnage. Or, dans la plupart de ces cas, on constate la présence d'un corps écailleux et de pattes griffues qui agrippent les épaules de la victime. Dans les nombreuses images de dragons incomplets<sup>79</sup>, les têtes de deux monstres se rejoignent pour ne former qu'un seul animal. Marcel Durliat s'intéresse, lui, à la Gueule d'Enfer. Elle constitue, à ses yeux, l'exemple le plus frappant du monstre sans corps qui symbolise l'animalité et concentre les fantasmes les plus terrifiants<sup>80</sup>. À l'origine, elle est, selon lui, une image mentale présente dans l'inconscient collectif : « L'idée-force est l'absorption par la Gueule<sup>81</sup> ». La forme de la Gueule dévorante illustre un thème fréquent dans les Écritures, celui de l'anéantissement de l'impie. En ne conservant du monstre fabuleux que sa tête, l'accent est alors mis sur la bouche largement ouverte.

---

77 Voir la note 64 sur ces images extraites du *Psautier d'Utrecht*.

78 G. Lascault, *op. cit.*, p. 130.

79 Le thème du dragon dévorant se retrouve dans bon nombre d'édifices du Sud-Ouest de la France et d'Espagne : à la cathédrale de Lescar (Pyrénées Atlantiques), en Midi-Pyrénées, à la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse, à Saint Jean-Baptiste de Mazères à Castelnau Rivière Basse, à Saint-Jean-Baptiste de Saint-Mont par exemple, et quelques-uns en Espagne, à Saint-Isidore de León (Castille et León) ou encore au château de Loarre (Aragon). Consulter, à ce sujet, T. Lyman, « Au seuil de l'art roman, l'homme attaqué à la tête par deux dragons. Géographie et origines d'un motif de sculpture romane », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 14, 1983. M. Durliat évoque également ces représentations dans *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques de Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Études de l'Histoire de l'Art de la Gascogne, 1990, p. 103. Plus récemment, R. Guesuraga a travaillé sur les dragons dévoreurs de tête dans sa thèse, *Le Thème de la dévoration dans la sculpture romane de France et d'Espagne. Étude iconographique, enjeux politiques et aspects eschatologiques*, Michel Pastoureau (dir.), 2001.

80 M. Durliat, dans *Le Monde animal et ses représentations iconographiques du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> s.*, Toulouse, 1985, p. 73-92, se penche sur l'image du monstre anthropophage qui est issue de l'Asie Mineure et mentionne, à ce sujet, une œuvre primitive méditerranéenne, la « Tarasque de Noves », conservée au Musée Calvet à Avignon (p. 77) : l'animal, assis, déchire le corps d'un homme et s'appuie sur deux têtes coupées. Cette forme iconographique influencera beaucoup les artistes romans, comme au portique de Saint-Gilles-du-Gard, par exemple.

81 *Ibid.*, p. 77.

Cependant, d'autres représentations de têtes isolées abondent dans l'imagerie médiévale, en particulier dans la sculpture romane. Elles empruntent tant au genre animal (beaucoup de profils félins) qu'au genre humain (visages masculins, féminins, têtes jumelles, ou faces diaboliques) et permettent une infinité de possibilités combinatoires des plus réalistes aux plus inattendues. Comme le remarque Gilbert Lascault : « Les monstres constitués d'un unique organe (...) sont privilégiés par l'imagination<sup>82</sup> ».

#### *b) La tête isolée, une spécificité de l'art roman*

Des têtes sculptées isolées, humaines ou animales, s'intègrent dans le décor intérieur et extérieur des églises, principalement sur les modillons de la nef ou du chevet, sur les chapiteaux, plus rarement sur les portails. Les gueules zoomorphes, sur tous ces supports, font référence le plus souvent à des animaux réels. Ce bestiaire de pierre privilégie le lion et le loup (ou le chien). Il s'inspire aussi de la faune que côtoient habituellement les fidèles ; dans les Pyrénées, par exemple, on trouve plusieurs têtes d'ours : les *praenumeria* de la chapelle d'Agos, de Saint-Barthélémy à Vieille-Aure, de la modeste église de Sassis, du portail de Saint-Julien de Sazos (Hautes-Pyrénées), et de celui de Mercus (Ariège), se caractérisent par des détails physiques propres à l'espèce. Ces figures réalistes se différencient de la Gueule d'Enfer qui est, elle, un motif fantastique.

Néanmoins, Gueule infernale et tête sculptée possèdent parfois un point commun : elles peuvent être représentées en train de dévorer. Un type particulier de tête dévorante orne des édifices poitevins : les engoulants. Des spécimens de ces monstres se trouvent, par exemple, sur plusieurs chapiteaux du portail de Saint-Romans-lès-Melle (Deux-Sèvres, milieu XII<sup>e</sup> s.).

---

82 G. Lascault, *op. cit.*, p. 138.



Saint-Romans-lès-Melle, chapiteau sud du portail occidental  
(Deux-Sèvres, milieu XII<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : [www.aranc.canalblog.com](http://www.aranc.canalblog.com)]

Ces engoulants partagent avec la Gueule d'Enfer un aspect bestial et terrifiant. Qu'ils rappellent des animaux réels ou soient purement imaginaires, ils découvrent une impressionnante denture. Toutefois, ils se différencient de la Gueule infernale par leur fonction : ils n'avalent que l'extrémité d'un élément architectural<sup>83</sup>, une colonne bouche l'entrée de leur gueule<sup>84</sup>.

Bien d'autres têtes isolées semblent remplir un rôle proche de celui de la Gueule d'Enfer. Ainsi, on peut voir, entre autre, au centre de la voussure interne du portail occidental de l'église Sainte-Marie d'Oloron une face léonine qui retient entre ses crocs deux petites têtes humaines. De même, sur un chapiteau double déposé de l'église San Prudencio à Armentia (Pays-Basque, fin XII<sup>e</sup> s.), un visage démoniaque engloutit un homme dont ne dépassent que les jambes. La composition de cette image met l'accent sur la dévoration

83 Dans l'art roman, l'engoulant engloutit le haut d'une colonne et prend souvent la place du chapiteau. On peut citer quelques exemples situés en Charente-Maritime, à l'église d'Échillais, à Saint-Martin de Bernay, à Dampierre-sur-Boutonne ou encore à Bords. À une période plus tardive, l'engoulant ne disparaît pas des édifices religieux, il est présent à l'extrémité des poutres de charpente. Ces exemples gothiques demeurent nombreux en Haute-Normandie (notamment à Broglie, Cheronvilliers, Heudicourt et Bernouville). Mais, on le retrouve aussi et surtout sur les sablières ou les entrails dans les églises bretonnes. Voir, à ce propos, S. Duhem, *Les Sablières sculptées en Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 267-276 (surtout p. 269-271), et plus récemment C. Arlaux, *Trésors cachés des sablières de Bretagne*, Saint-Remy-de-Provence, éd. Équinoxe, 2007.

84 La signification de ces figures nous échappe en partie. Les mâchoires ouvertes de l'engoulant comme celles de la Gueule d'Enfer peuvent symboliser le domaine du Mal ; les supports architecturaux, eux, sont des éléments qui structurent l'édifice, autrement dit la Maison de Dieu. Cependant, aucun contexte infernal n'apparaît clairement. Rien ne permet donc de justifier cette hypothèse.

en distinguant les fauves qui s'attaquent à d'autres animaux et la tête diabolique qui se nourrit, elle, de chair humaine.



Armentia, San Prudencio, chapiteaux déposés de la nef  
(Pays-basque, fin XII<sup>e</sup> s.)  
[Ph. : [www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com)]

### c) Une tête dévorante

Les représentations de créatures anthropophages, sous forme d'engoulants<sup>85</sup> ou de têtes dévorantes, sont fréquentes dans le décor sculpté roman. Le fantasme de dévoration existe dans toutes les civilisations, et remonte à des temps très anciens. Les mythes antiques comptent parmi leurs personnages fabuleux plusieurs monstres qui ont marqué l'imaginaire. Chez les Étrusques (VII<sup>e</sup> - I<sup>er</sup> s. av. J-C.), puis chez les Romains, une divinité infernale nommée Orcus<sup>86</sup> était connue pour son attitude dévorante. Elle figure notamment à Tarquinia (province de Rome), sur le mur du fond de la deuxième chapelle funéraire de la Nécropole de Monterazzi. Comme pour accentuer la sauvagerie d'Orcus, le personnage porte sur sa tête une gueule de fauve aux mâchoires ouvertes.

85 Voir absolument D. Kahn, « *The Engoulant : Development, Symbolic Meaning and Wit* », dans *Ex quadris lapidibus : la pierre dans l'art médiéval*, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle, Yves Gallet [publ.], Turnhout, Brepols, 2011.

86 Le nom Orcus, semble-t-il, est l'origine étymologique de l'italien *Orco* et du français « Ogre ». On trouve mention de cet être monstrueux dans l'*Enéide* de Virgile, VI, v. 273-274 (éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 52) : *Vestibulum ante ipsum, primisque in faucibus Orci, Luctus et ultrices posuere cubilia Curae* [« Devant le vestibule même, tout à l'entrée d'Orcus, les Pleurs et les Soucis vengeurs ont posé leurs couchers »].



Tarquinia, Nécropole de Monterozzi, Tombe de l'Ogre (détail)  
(Latium, fin IV<sup>e</sup>-début II<sup>e</sup> s. av. J.-C.)  
[Ph. : [www.arretetonchar.fr](http://www.arretetonchar.fr)]

À l'instar d'Orcus, Saturne/Cronos, dans la mythologie gréco-latine, fait preuve de cannibalisme. Par crainte d'être destitué, il mange ses propres enfants. Parmi les êtres dévorants, il faut également mentionner le cyclope Polyphème<sup>87</sup> vaincu par Ulysse, sans oublier le gardien des Enfers, Cerbère<sup>88</sup>. Ce dernier peut avoir influencé le motif de la Gueule infernale, non seulement par sa fonction de geôlier, mais aussi par la monstruosité de sa tête démultipliée<sup>89</sup>. L'image d'une gueule qui se subdivise en plusieurs entités est fréquente dans l'art des manuscrits gothiques, mais elle apparaît déjà dans quelques œuvres dès l'époque romane : sur le relief déposé dans la crypte de York Minster (fig. 213), sur un chapiteau de Saint-Symphorien de Veyrines à Saint-Mahun (fig. 116), ou encore au portail de Saint-Maurice de Vienne (fig. 124). Ces têtes monstrueuses multiples sont un écho lointain du Cerbère antique, elles n'en sont aucunement la copie. Cerbère, malgré son caractère tricéphale, reste un chien, tandis

87 Homère, *Odyssée*, IX, v. 292-293 (trad. et éd. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924) : « Mais, sur mes compagnons s'élançant, mains ouvertes, il [le cyclope] en prend deux ensemble et, comme petits chiens, il les rompt contre terre : leurs cervelles, coulant sur le sol, l'arrosaient ; puis, membre à membre, ayant déchiqueté leurs corps, il en fait son souper ; à le voir dévorer, on eût dit un lion, nourrisson des montagnes ; entrailles, viandes, moelle, os, il ne laisse rien ».

88 Virgile, dans *Eneïde*, VI, v. 417-421 (éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 58), décrit un monstre tricéphale affamé : *Cerberus haec ingens latratu regna trifauci personat, aduerso recubans immanis in antro (...) Ille fame rabida tria guttura pandens* [« L'énorme Cerbère aboyant de ses trois gueules, monstre couché dans son antre, fait résonner au loin ce royaume (...) Lui, enragé par la faim, ouvre largement ses trois gueules... »].

89 Le *Psautier d'Utrecht* recèle, aux folios 84 et 117v, les plus anciennes représentations médiévales de Cerbère à la porte des Enfers.

que la Gueule d'Enfer ne s'approche en rien d'une quelconque réalité : elle est purement fantastique.

Ainsi, la forme particulière donnée à la Gueule d'Enfer ne semble pas provenir d'une origine précise et unique. Si la Gueule s'apparente souvent à un animal réel comme le lion ou merveilleux tel le dragon, elle n'est jamais entièrement la représentation de ces créatures. Les artistes médiévaux lui prêtent des traits félins ou reptiliens car les fauves antiques, les serpents et dragons nordiques sont généralement connotés péjorativement et symbolisent la cruauté bestiale. Cependant, les artistes se réfèrent sans doute à l'hybridité fantastique des monstres mythiques que les penseurs chrétiens ont intégré à leur réflexion sur les curiosités de la Nature. Ils ont choisi, pour l'image de la Gueule d'Enfer, la forme des *praenumeria* ; de ce fait, tous les éléments composites du monstre hybride se trouvent réunis sur la partie la plus expressive d'un être vivant, sa tête.

La Gueule infernale, en tant que motif iconographique, est le résultat d'un syncrétisme culturel : elle mêle des images venues des mythes antiques ou des légendes nordiques, mais elle s'en libère également. Elle est le fruit de la transformation des animaux fabuleux et des monstres païens en images diaboliques, sous l'influence des auteurs chrétiens. La Gueule d'Enfer, avec ses spécificités, apparaît donc comme une création originale du Haut Moyen Âge qui est abondamment reprise, de l'époque romane jusqu'aux années ultimes du gothique. Les fondements idéologiques d'un Enfer animalisé doivent, eux, être recherchés dans les textes de la culture médiévale. N'existe-t-il pas de mentions explicites de la Gueule d'Enfer dans les sources écrites ?

## 2- Les fondements textuels de la Gueule d'Enfer

Nonobstant son caractère universel dans les sociétés anciennes et sa permanence dans l'art médiéval, le motif de la Gueule d'Enfer ne peut être mis en relation qu'avec un petit nombre de références scripturaires. Et pourtant, d'un point de vue méthodologique général, comme Jacques Le Goff le soulignait : « si les images ont leur logique propre et leur signification spécifique, leur lecture doit aussi s'éclairer à la lumière de la pensée

qui les inspire. L'historien doit donc aussi recourir aux textes qui définissent les croyances qui sous-tendent les images<sup>90</sup> ».

Étant donné les thèmes qu'elle illustre, l'origine de l'image de la Gueule d'Enfer doit être recherchée dans tous les écrits qui font allusion au monde des morts, qu'il s'agisse des œuvres antiques, des Saintes Écritures qui fondent le dogme chrétien, mais aussi des ouvrages apocryphes qui, même s'ils n'ont pas été retenus comme « orthodoxes », ont souvent influencé la pensée religieuse. La Gueule comme métaphore de l'Enfer a peut-être pour source les textes des Pères de l'Église et les théologiens qui les ont suivis : tous se sont beaucoup interrogés sur l'Enfer, sa localisation, son apparence. Au-delà de ces questions, si le motif de la Gueule est aussi abondamment utilisé pour représenter le monde infernal, on peut légitimement se demander pourquoi. Qu'est-ce qui dans les écrits justifie une telle symbolique ? Il convient d'étudier les textes au plus près et de se pencher sur le lexique utilisé par les écrivains chrétiens pour évoquer l'Enfer et le châtement. S'ils ont recours aux champs sémantiques de l'oralité et de la dévoration dans leurs ouvrages, l'image de la Gueule d'Enfer trouverait une raison d'être.

## **2-1 Le Royaume des morts biblique**

Dans l'imaginaire médiéval, le feu, qui jamais ne faiblit, constitue l'élément essentiel du monde infernal. La fournaise punitive trouve son origine dans l'Ancien Testament. Dans la tradition juive, les morts rejoignent soit le Shéol, soit la Géhenne. Le Shéol, la fosse<sup>91</sup>, est le royaume abyssal<sup>92</sup> des défunts, destiné à tous : « devant lui le Séjour des morts est nu, l'abîme n'a point de voile » (*Job*, 26, 6). La Géhenne se présente davantage comme un lieu de châtement. Elle est décrite de manière détaillée par Hénoc qui y voit : « l'œuvre d'un feu immense, ardent et dévorant, au milieu duquel il y avait une division. Et il ajoute : « Et des colonnes de feu se combattaient entre elles et elles s'enfonçaient dans l'abîme. Et il me fut impossible d'évaluer ni sa grandeur, ni sa hauteur ; je ne pus pas non plus connaître son origine. Et je m'écriai encore à cette vue : Quel lieu terrible ! Qu'il est difficile d'en sonder les mystères »

---

90 Voir la préface de J. Le Goff, dans *Les Justices de l'au-delà... op. cit.*, de J. Baschet, p. XI.

91 *Isaïe*, 14, 15 : « Mais tu as été précipité dans le séjour des morts, dans les profondeurs de la fosse ».

92 *Nombres*, 16, 31 : « la terre qui était sous eux se fendit ».

(*Livre d'Hénoch*, 21, 4-5).

Parfois, Shéol et Géhenne se confondent. Ainsi, pour Isaïe, les puissants seront plongés « dans la fosse » (24, 18), mais ils seront également « assemblés captifs dans une prison, Ils seront enfermés dans des cachots, Et, après un grand nombre de jours, ils seront châtiés » (24, 22). Dans d'autres passages, le prophète s'interroge sur le sort des impies menacés par les flammes éternelles : « Qui de nous pourra rester auprès d'un feu dévorant » (33, 14). Il a une vision de la punition : « c'est un feu qui brûle toujours » (65, 5).

Cette confusion entre Shéol et Géhenne apparaît aussi dans les écrits évangéliques. Ainsi Matthieu, lorsqu'il évoque la Fin des Temps, explique que les anges « jetteront (les méchants) dans la fournaise ardente, où il y aura des pleurs et des grincements de dents » (13, 50). Luc, dans la parabole du riche et du pauvre Lazare, décrit le sort du mauvais riche, plongé « dans « le Séjour des morts », souffrant des brûlures du feu et de la soif (16, 23-24). De même, Marc avertit : « Mieux vaut pour toi rentrer manchot dans la vie que d'avoir les deux mains et d'aller dans la Géhenne, dans le feu qui ne s'éteint point » (9, 44). L'idée d'un Enfer-brasier est donc puisée dans la Bible. Elle perdure durant toute la période médiévale. Cependant, dans ces évocations du Shéol et de la Géhenne, il n'est fait nulle référence à un monstre zoomorphe. La Gueule d'Enfer ne matérialise aucun de ces lieux, mais elle emprunte certaines de leurs caractéristiques passées, pour ainsi dire, au crible du Christianisme.

## **2-2 L'Enfer chrétien**

### **a) Une localisation imprécise dans les textes**

L'Enfer chrétien, comme le Royaume des morts biblique, est généralement rejeté dans les profondeurs de la Terre. La situation spatiale de ces lieux éternels ou transitoires, à l'extérieur du monde ou proche du Paradis, qui a interpellé les artistes médiévaux, est sujet à controverse. La plupart du temps, les théologiens ne prennent pas parti. Tertullien (III<sup>e</sup> siècle) place l'Enfer « dans l'intérieur de la terre, profonde et cachée

jusque dans ses entrailles elles-mêmes<sup>93</sup> ». Grégoire le Grand (540-604), quant à lui, établit deux zones de l'Enfer, une réservée aux Justes avant la venue du Christ, une seconde aux personnes injustes. Grégoire le Grand s'interroge sur la phrase de Job (17, 16) : *In profundissimum infernum descendet omnia mea* [« Tout ce qui est moi descendra dans les profondeurs de l'enfer »]. Selon lui, ces abysses se situent sur cette terre, à l'opposé des cimes célestes ; mais il existe un autre Enfer, plus profond encore. D'ailleurs, il insiste sur la présence de ce lieu qu'il nomme Enfer, en utilisant souvent le terme au singulier *infernus*, à la différence de saint Augustin (354-430) qui, lui, préfère le pluriel antique *inferna* ou bien les expressions plus vagues comme *ignis aeternus*, *poena aeterna*. Au XII<sup>e</sup> siècle, le débat autour de l'emplacement de l'Enfer se poursuit. Honorius Augustodunensis, moine irlandais, le subdivise en deux parties : un Enfer supérieur, monde de souffrance situé sous la croûte terrestre, et un Enfer inférieur, lieu spirituel où se déroulent des peines spéciales<sup>94</sup> : le feu, le froid, la puanteur, la morsure des dragons, et la souffrance morale. Dans son grand ouvrage, *Summa de sacramentis christianae fidei*, Hugues de Saint-Victor (1096-1141) aborde, au chapitre XVI de la seconde partie de son œuvre, les peines purgatoires en traitant « des mourants ou de la fin de l'homme ». Il fait allusion, dans le chapitre IV, aux *loca poenarum* [« lieux de peine »]. Pour lui, « l'enfer est le lieu des tourments, le Ciel est le lieu des joies. C'est à juste titre que le lieu des tourments est en bas et le lieu des joies en haut, car la faute pèse vers le bas, tandis que la justice soulève vers le haut ». L'érudit ajoute que ce lieu inférieur, l'Enfer, est situé dans le bas de la terre, mais sans réelle certitude.

Les artistes médiévaux vont s'en tenir à cette spatialisation haut/bas pour séparer clairement, dans leurs œuvres, le Paradis et l'Enfer. On peut constater que le Gueule infernale est toujours représentée en partie inférieure des images quel que soit le contexte iconographique dans lequel elle figure. D'un point de vue symbolique, elle occupe le même emplacement que le Shéol, la Géhenne, ou l'Enfer chrétien.

La Gueule illustre peut-être aussi un autre aspect du sort des pécheurs qui fait débat parmi les penseurs chrétiens : la punition s'inscrit-elle dans une durée limitée ou

93 Tertullien, *De Anima*, LV, 5, P. L. 2, 641-742B, Col. 0017 (éd. et trad. J. H. Waszink, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, 1954). Voir aussi l'étude de C. Coudere, *Traduction du « De anima » de Tertullien*, P. Mattei [dir.], mémoire de maîtrise, Lyon II, 2002.

94 Voir, à ce propos, J. Le Goff, *op. cit.*, p. 194-196.

dans l'éternité ? Existe-t-il un rapport entre la faute commise et la sanction dans l'au-delà ?

### *b) Jugement et peines éternelles ?*

Fidèles aux Écritures, les Pères de l'Église ont disserté davantage sur la longueur des peines infernales que sur l'Enfer lui-même. Un pré-jugement existe pour Tertullien : « toute âme est enfermée aux enfers jusqu'au jour (du jugement) du Seigneur<sup>95</sup> ». Il use, d'ailleurs, des termes *aeterni supplicii*. Origène, au début du III<sup>e</sup> siècle, nuance : l'Enfer, qui se situe dans un monde matériel enflammé, est temporaire<sup>96</sup>. La conception doctrinale de l'Enfer selon saint Augustin suggère une graduation des tourments éternels et met en évidence l'importance de la durée de la peine<sup>97</sup>. Le vocabulaire *poenae* [« peine »], *t tormenta* [« torture »], *ignis*<sup>98</sup> [« feu »] témoigne de différences entre les damnés ; quant aux adjectifs qui sont associés à ces noms, ils insistent surtout sur l'opposition entre les *temporariae* [« peines temporaires »] et les *sempiternae* [« peines éternelles »]. Pour saint Augustin, certains pécheurs, lors du Jugement Dernier, seront sauvés grâce à la miséricorde divine ; pour eux, le supplice est temporaire. Les autres, désavoués par le Christ, subiront éternellement leur châtiment. Cette distinction est abondamment reprise. Elle se retrouve aussi dans la pensée de saint Jérôme (fin IV<sup>e</sup> s.). Ce dernier insiste sur la durée de la peine selon qu'elle s'applique aux impies ou aux pécheurs chrétiens, mais il introduit aussi des différences dans les supplices infligés : les uns sont condamnés aux *aeterna tormenta* [« tortures éternelles »] et les autres sont plongés *in igne* pour être purgés, avant de connaître le Salut éternel<sup>99</sup>.

---

95 Tertullien, *De Anima*, LV, 5 (éd. et trad. J. H. Waszink, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, 1954).

96 Consulter J. Le Goff, *op. cit.*, p. 79-83.

97 *Ibid.*, J. Le Goff, rappelle à ce sujet, le *Second Épître aux Corinthiens* (5, 10) : « Devant le tribunal divin, tous recevront "chacun selon ce qu'il a fait dans sa vie, soit en bien, soit en mal" ». Les peines modulées, selon la culpabilité, trouvent leur origine tant dans les punitions des enfers antiques que dans les écrits des Pères de l'église qui insistent sur une graduation des peines tant en durée qu'en intensité, comme l'écrit de Paul (I, 3, 12-15) : « Or, si quelqu'un bâtit sur ce fondement avec de l'or, de l'argent, des pierres précieuses, du bois, du foin, du chaume, l'œuvre de chacun sera manifestée ; car le jour la fera connaître, parce qu'elle se révélera dans le feu, et le feu éprouvera ce qu'est l'œuvre de chacun. Si l'œuvre bâtie par quelqu'un sur le fondement subsiste, il recevra une récompense. Si l'œuvre de quelqu'un est consumée, il perdra sa récompense ; pour lui, il sera sauvé, mais comme au travers du feu ».

98 Augustin, *Civitate Dei*, XXI, 13 (éd. B. Dombart et A. Kalb, trad. G. Combes, Paris, Biblot. Aug., t. 37, 1960, p. 364-519).

99 Voir J. Le Goff, *op. cit.*, p. 88-90.

Au X<sup>e</sup> siècle, Rather de Vérone distingue d'une autre manière le sort des damnés, il oppose les puissants et les misérables : "*Potentes potenter tormenta patientur*", et "*Fortioribus major instat cruciatus*", *amplectere sollicitus, qui : Beati misericordes quoniam ipsi misericordiam consequantur ; ut simul possis evadere illud, quia Judicium sine misericordiam ; his qui non habent misericordiam* [« "les puissants subiront des tourments à la mesure de leur puissance", et "la torture menace d'abord les plus forts", chéris sans repos car heureux les miséricordieux parce qu'ils seront eux-mêmes touchés par la miséricorde ; puisses-tu à la fois devenir ainsi, car le Jugement sera sans miséricorde pour ceux qui n'ont pas eu de miséricorde<sup>100</sup> »]. Cependant, le vocabulaire employé ici est abstrait (*tormenta, cruciatus*) et l'auteur ne précise pas la nature des tourments qui menacent les puissants.

Les différents lieux de punition, de même que les tortures qui sont réservées aux méchants selon la gravité de leurs actes sont surtout abordés dans la littérature apocalyptique. L'eschatologie infernale dans l'*Apocalypse* de Paul fait référence à plusieurs peines que répertorie Jérôme Baschet<sup>101</sup> : la pendaison dans des arbres de feu, la fournaise, la roue qui punit l'orgueil, le fleuve rempli de monstres, les ténèbres où les usuriers se mangent la langue, les démons qui agressent des femmes dans un lieu enflammé, le tourment du chaud puis du froid, le supplice de Tantale pour celui qui rompt le jeûne, la chute des incroyants dans un puits scellé. On peut remarquer que la dévoration suggérée par la Gueule d'Enfer ne fait pas partie de cette liste de tourments. Pourtant, les artistes du Moyen Âge octroient à la Gueule un rôle de bourreau : entre ses mâchoires, l'avare est particulièrement maltraité, la luxurieuse subit l'attaque de serpents, les rois et les évêques sont cernés de flammes. De plus, sa forme monstrueuse l'exclut du monde naturel et temporel, et lui donne le caractère éternel des animaux fabuleux.

La Gueule d'Enfer concentre en elle tous les châtiments. Non content de sanctionner chacun selon sa faute, elle incarne l'anéantissement de l'âme de tous les pécheurs. La Gueule ne représente donc pas la réalité de l'Enfer telle que la conçoivent

---

100 Pour les citations de Rather de Vérone, consulter, à la fin la thèse, les tableaux de recensement des sources textuelles, pl. XXVIII à XXX.

101 J. Baschet, *op. cit.*, p. 92-93. Au sujet de l'*Apocalypse* de Paul, regarder également F. Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001, p. 549 à 551.

les penseurs chrétiens, elle en est une métaphore. Elle s'éloigne des punitions terrestres et donne vie de façon terrifiante aux *poenia aeternae* qu'évoquent les Pères de l'Église.

### 2-3 L'Enfer métaphorique

L'image terrifiante de l'Enfer, lorsqu'il prend la forme d'une gueule, respecte « l'esprit » de la conception chrétienne du tourment infernal, mais s'éloigne de la « lettre » des écrits bibliques et théologiques. Il faut sans doute remonter plus haut et rechercher l'origine de cette créature bestiale et monstrueuse dans une source littéraire antique très célèbre : le poème de Virgile, l'*Enéide*.

#### a) La vision virgilienne de l'Enfer

Au Chant VI de L'*Enéide* (v. 237-242), l'entrée de l'Averne est décrite ainsi :

*Spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu,  
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,  
quam super haud ullae poterant impune uolantes  
tendere iter pennis : talis sese halitus atris  
faucibus effundens supera ad conuexa ferebat*

[« Il y avait une caverne profonde, immense, largement béante, rocailleuse, protégée par un lac noir et l'obscurité de bois ; nul oiseau ne pouvait s'y aventurer ni la survoler impunément : tant étaient fortes les effluves émanant de ces gorges sombres et qui montaient jusqu'à la voûte céleste<sup>102</sup> »].

Le vocabulaire employé par Virgile présente l'Enfer comme un être vivant, un antre ténébreux qui ouvre une bouche géante. Le terme caverne, *spelunca*, situe la scène dans un lieu souterrain et le terme *hiatus* évoque une béance dans laquelle on peut se perdre. Pour qualifier la porte des Enfers, l'auteur la décrit comme *immanis*, donc de taille imposante et largement ouverte. Mais, surtout, le terme *halitus* qui signifie « souffle » octroie à cette cavité un caractère animé ; de plus, elle est dotée de *fauces*, soit d'une gorge synonyme également de bouche, ou encore de mâchoires.

---

102 Virgile, *Enéide*, Chant VI, v. 237-242 (éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 51).

Les Enfers de Virgile, qui sont un monde souterrain comme le Shéol biblique, ont exercé une grande influence sur les Pères de l'Église et les poètes chrétiens. C'est le cas notamment pour saint Augustin<sup>103</sup>. Il faut aussi mentionner Priscien, un grammairien qui, au VI<sup>e</sup> siècle, fait une étude approfondie de l'*Enéide* et évoque les défunts plongés dans les *faucibus inferorum* [« les bouches des enfers<sup>104</sup> »]. La personnification du paysage infernal, qui dans le texte de Virgile n'est que suggérée, devient chez Priscien une évidence.

Ces quelques vers de Virgile, interprétés par des penseurs chrétiens, ont certainement inspiré directement les artistes du Moyen Âge quand ils donnent à l'Enfer l'apparence d'une vaste gueule. Mais, il faut aussi se pencher plus précisément sur la Bible et ses exégèses pour trouver à ce motif un fondement chrétien plus convaincant.

#### *b) Les textes bibliques*

En ce qui concerne les origines textuelles chrétiennes<sup>105</sup> de la Gueule d'Enfer, on peut se référer, dans un premier temps, aux hypothèses de Jérôme Baschet<sup>106</sup>. Pour lui, la présence de la Bouche béante dans l'art s'explique en partie par le *Livre de Job* ; l'historien modère ainsi les propos d'Émile Mâle<sup>107</sup> qui assimilait le Léviathan « dragonsque » à la Gueule infernale. Job insiste, il est vrai, sur la dangerosité des mâchoires du monstre : « Qui ouvrira les portes de sa gueule ? Autour de ses dents habite la terreur » (41, 14). Jérôme Baschet évoque d'autres métaphores orales. Il cite Habacuc qui compare l'orgueilleux à l'Enfer : [il] « élargit sa bouche comme le séjour des morts, il est insatiable comme la mort » (2, 5). Dans ce passage, le prophète ne décrit nullement l'Enfer, mais se sert des images du Shéol et de la mort pour évoquer la

---

103 C'est le cas, par exemple, de saint Augustin, dans *Civitate Dei*, XXI (éd. et trad. B. Dombart et A. Kalb, Turnhout, Brepols, 1955, p. 364-519), qui emprunte plusieurs citations à l'*Enéide*, aux chapitres 3, 4, 6, 8, 13 et 27.

104 Priscien, *Partitiones, Versuum Aeneidos principalium*, IV, 1, 280 (voir pl. XV).

105 Voir les annexes (pl. V à X).

106 J. Baschet, *op. cit.*, p. 236-241.

107 E. Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, éd. Leroux, 1898, p. 479-480 : « La gueule de l'Enfer est la gueule de Léviathan dont parle le livre de Job ». L'auteur cite d'ailleurs un des plus anciens commentateurs de Job, Grégoire le Grand.

démensure de l'arrogant. Jérôme Baschet s'appuie également sur les propos de Grégoire le Grand qui, dans ses *Dialogues*, raconte le cauchemar de dévoration d'un moine. Or, le théologien y décrit un monstre anthropophage, et non une gueule<sup>108</sup>. Enfin, Jérôme Baschet cite le *Psaume* 69 : « Que l'abîme ne m'engloutisse pas, et que la fosse ne se ferme pas sur moi » (69, 15). Ce verset assigne à l'Enfer un caractère animé et insiste sur son gigantisme, il n'utilise pas directement d'un vocabulaire de l'oralité.

Mais, d'autres sources que n'évoque pas Jérôme Baschet peuvent être indiquées. Dans les *Nombres*, l'image de la Gueule est explicite : le sol se fissure sous les pieds des hommes qui se sont détournés de Dieu et la Terre qui s'éventre s'apparente alors à une bouche. Le texte précise : « Si la terre ouvre sa bouche pour les engloutir avec tout ce qui leur appartient, et qu'ils descendent vivants dans le séjour des morts, vous saurez alors que ces gens ont méprisé l'Éternel » (16, 30-32). On peut aussi trouver des références à l'oralité dans l'*Apocalypse d'Hénoch* lorsque la Fin des Temps est évoquée : « Dans ces jours, l'abîme ouvrira sa gueule dévorante, et engloutira les pécheurs qui disparaîtront ainsi devant la face des élus » (54, 12).

Ces différents extraits de l'Ancien Testament ou de récits apocalyptiques juifs ont peut-être influencé les penseurs chrétiens, mais il est certain qu'ils n'ont pas connu un succès comparable à celui du verset 14 du chapitre V du livre d'Isaïe.

### c) La glose médiévale autour d'un verset d'Isaïe

Une phrase du livre prophétique d'Isaïe (5,14) semble bien constituer une source possible de la Gueule d'Enfer médiévale : *Propterea dilatauit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino et descendunt fortes eius et sublimes, gloriosi que eius ad eum* [« C'est pourquoi le séjour des morts ouvre sa bouche, élargit sa gueule outre mesure, alors descendent la magnificence et la richesse de Sion. Les petits seront abattus, les grands seront humiliés et les regards des hautains seront abaissés »]. Cette citation devient, en effet, une référence essentielle pour la plupart des encyclopédistes et théologiens chrétiens<sup>109</sup> qui la reprennent *in extenso* dans leurs ouvrages, tels saint

108 Grégoire le Grand, *Dialogues*, IV, 40 (éd. A. de Vogüé et trad. P. Antin, t. III, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 265, 2013, p. 146).

109 Saint Clément de Rome, *Epistula I : ad Iacobum fratrem Domini*, XXXIII, 40.

Clément de Rome (1<sup>er</sup> siècle), Grégoire le Grand (540-607), Isidore de Séville (560-636), Ambroise Autpert (730-784), Rupert de Deutz (1075-1129), ou encore Hildegarde de Bingen (1098-1179).

Lorsque Isidore de Séville, dans son ouvrage *Sententiae*, cite les mots d'Isaïe, il assimile cet Enfer-Gueule au démon qui emporte l'âme des êtres corrompus (« ces hommes sont assurément enlevés par l'Enfer, c'est à dire le Diable, pour leur perte », II, 9). Dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle, Ambroise Autpert, dit le Bienheureux, fait le lien entre le supplice de Job dans les ténèbres, la vision du Séjour des morts d'après le prophète, l'étang de feu de l'*Apocalypse* de Jean et le lieu sombre de tortures décrit par saint Matthieu<sup>110</sup> : *Unde beatus quoque Iob Dominum deprecans dicit : Dimitte me ut plangam paululum, antequam uadam ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine, terram miseriae et tenebrarum, ubi umbra mortis et nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat. De hac malorum habitationem per Isaiam dicitur : « Dilatavit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino. Et descendant fortes eius et sublimes gloriosique eius ad eum » . De hac in Apocalypsi angelus ait : « Inferus et mors missi sunt in stagum ignis. Haec mors secunda est stagum ignis ». De hac quoque Dominus in Evangelio dicit : « Mittite eum in tenebras exteriores, ibi erit fletus et studor dentium »* [« C'est pourquoi le bienheureux Job lui-même conjurant le Seigneur a dit : Laisse moi partir afin que je respire un peu, en attendant que je passe dans la terre sombre, couverte par les ténèbres de la mort, terre de misère et d'obscurité, où habitent l'ombre de la mort, (où ne règnent) nul ordre, mais au contraire l'horreur éternelle. De cette demeure des mauvais il est dit par Isaïe : **"L'Enfer ouvre sa bouche, élargit sa gueule sans mesure. Alors y descendent les forts, les magnifiques et les glorieux"**. À ce propos dans l'*Apocalypse*, l'ange dit : "L'Enfer et la mort sont envoyés dans l'étang de feu. L'étang de feu est la deuxième mort". De cela aussi le Seigneur dit dans l'Évangile :

---

Grégoire le Grand, *Moralia in Iob*, XXVI, 37, Cl. 1708, SL 143B (éd. M. Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979). Isidore de Séville, *Sententiae*, II, 41 (éd. et trad. P. Cazier, J. Fontaine [dir.], Lille, 1984, p. 182). Ambroise Autpert, *Sermo de cupiditate*, XII, 7. Rupert de Deutz, *De Sancta trinitate operibus eius*, XVII, 1485 (éd. et trad. É. de Solms, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 131, 1967) ; *Commentaria in duodecim prophetas minores in Aggaeum*, (P. L. col. 698, lig. 28) ; *Commentarius in Job*, XXXVI, 34, *Commentaria in duodecim prophetas minores in Habacuc*, II, 10, 27 et 30, et également dans *Commentaria in Apocalypsim Johannis apostoli*, VI, 11 (P. L. col. 1034, lig. 6). Hildegarde de Bingen, *Liber divinorum operum*, I, 2, 38, lig. 1 (éd. et trad. A. Derolez et P. Dronke, Turnhout, Brepols, 1996). Voir les tableaux (pl. XI, XVI-XVII, XVIII-XIX, XXI-XXII, XXXI-XXXIII, et XXXIV-XXXV.

110 Ambroise Autpert, *Opera*, III, 12, P. L. 27 et 27A (éd. et trad. R. Weber, Turnhout, Brepols, 1979).

"Envoyez-le dans les ténèbres extérieures, là où il n'y a que soupir et grincement de dents" »]. Pour Ambroise Autpert, l'Enfer, cette « horreur éternelle », se présente sous des formes multiples : le feu, les ténèbres, et une bouche grande ouverte. Certains artistes médiévaux parviendront à réunir tous ces constituants du monde infernal en une seule image. C'est le cas, notamment, du dessinateur de la *Bible en images de Pampelune*<sup>111</sup> (fin XII<sup>e</sup> siècle, fig. 9) qui, sur le haut d'une page représente une gueule grimaçante, environnée de flammes et, au-dessous, des damnés plongés dans une obscurité de plus en plus profonde.

Pour Rather de Vérone (890-974), l'Enfer qui ouvre sa gueule sans aucune fin punit le pécheur cupide car : *Quod si cuncta cedunt ex sententia, si omnium adversantum tibi subito supplicant colla, nulla inutilis gaudii promissa te exinde pulset jactantia* [« Si tout cela advient comme il est dit dans cette phrase, si les cous se plient soudain tous dans ta direction, qu'alors ne t'atteigne pas l'orgueil qui n'est pas promis à la joie »]. Et l'auteur d'ajouter, pour étayer son propos, une partie du verset d'Isaïe : *Dilatauit infernus, os suum absque ullo termino* [« La bouche de l'Enfer se dilata, s'ouvrit sans aucune limite<sup>112</sup> »]. Au-delà du XII<sup>e</sup> siècle, les auteurs continuent de citer Isaïe pour traiter de l'Enfer, tel Stéphane de Borbone<sup>113</sup> (né en 1190).

Cette phrase du Livre d'Isaïe, si souvent reprise par les auteurs chrétiens, trouve dans le motif de la Gueule d'Enfer une juste expression. L'infini *absque ullo termino* de l'Enfer est symbolisé par l'aspect tronqué du monstre : on ne voit que sa tête. Sa capacité d'absorption hors-norme (*dilatavit*, littéralement « elle se dilata ») est rendue par les mâchoires grandes ouvertes de l'animal. Les artistes, pour traduire ce prodige, représentent parfois une gueule démultipliée qui occupe toute la hauteur d'un support. Le texte d'Isaïe insiste sur la chute des puissants (*descendent fortes eius et sublimes, gloriosi que eius ad eum*), idée exprimée également par les artistes médiévaux grâce à la Gueule d'Enfer : ils la placent en bas de l'image et souvent remplissent son gosier de nombreux personnages parmi lesquels se trouvent, bien reconnaissables, les glorieux,

111 *Bible en images de Pampelune*, Pampelune, vers 1197 (Amiens, BM, ms 108), folio 255r, *Enfer*.

112 Rather de Vérone, *Præloquiorum*, III, 7, CM 46A (éd. et trad. C. Leonardi et Peter L.D. Reid, Turnhout, Brepols, 1976-1984, p. 82).

113 Stéphane de Borbone, *Tractatus de diuersis materiis praedicabilibus*, I, 4, 2, lig. 431 (P. L.).

rois ou évêques.

On observe donc qu'il existe un rapport de similitude entre le texte d'Isaïe et le motif de la Gueule d'Enfer. L'animalisation de l'ancre infernal suggérée par le verset d'Isaïe se manifeste dans les images. Parallèlement, cette représentation animale de l'Enfer est justifiée par le vocabulaire qu'utilisent les érudits et les théologiens du Moyen Âge dans leurs évocations du monde du châtement.

#### d) *Un Enfer buccal*

L'Enfer, dans les textes médiévaux, est désigné par des termes variés qui tantôt insistent sur sa localisation, tantôt donnent des précisions sur son aspect. Ce lieu de tourment (*tormentorum locus*) peut être abstrait : il se situe dans les profondeurs de la terre (*profundum*<sup>114</sup>), il n'est que ténèbres (*tenebras*<sup>115</sup>) qui s'étendent à l'infini (*absque ullo termino*, selon les termes d'Isaïe). Mais l'au-delà des damnés s'apparente aussi parfois à des réalités du monde terrestre : il est semblable à un puits (*puteus*<sup>116</sup>), à une fournaise (*ignis*<sup>117</sup>) ou encore à un lac (*lacus infernus*<sup>118</sup>).

L'Enfer, au regard des théologiens, ressemble également à une créature vivante. Le terme *os*<sup>119</sup>, qui signifie bouche, gueule ou encore ouverture, mais qui peut prendre le sens plus large de figure ou de visage, se combine alors à *infernus*. Ainsi, se développe

---

114 Hildegard de Bingen, *Liber vitae meritorum*, IV, 33 (voir pl. XXXIV et XXXV).

115 Ambroise Autpert, *Opera*, III, 12 : *Mittite eum in tenebras exteriores* [« Envoyez-le dans les ténèbres extérieures »]. Godefroid Irimbertus, *Homiliae dominicales*, 59 (voir pl. XXXVII).

116 Cassiodore, *Expositio psalmorum*, Ps. 141 (voir pl. XIV). Isidore de Séville, *Sententiae*, II, 23 : *Peccatum admittere cadere est in puteum* [« Commettre le péché, c'est tomber dans un puits »]. Pierre Lombard, *Commentaire des Psaumes*, 68, 19 : *super me puteus, id est infernus, os suum, id est non sic absorbeat me, ut urgeat* [« le puits, l'enfer, me presse, sa bouche ne m'absorbe pas (bien qu'elle me presse) »].

117 Bède le Vénérable, *In proueria Salomonis libri III*, III, 30 (voir pl. XX). Ambroise Autpert, *Opera, op. cit.*, III, 12 : *dabit enim ignem* [« il (le Seigneur) donnera le feu »]. Isidore de Séville, *Sententiae*, II, 41 : *Nec mirum quod morientes inferni ignibus deputentur, qui uiuentes flamam cupiditatis suae minime extinxerunt* [« Et il n'est pas étonnant qu'en mourant, ils soient envoyés aux feux de l'enfer, ceux qui n'ont pas du tout éteint de leur vivant, les flammes de leur cupidité »]. Beatus de Liebana, *Commentarius in Apocalipsin*, IV, 2 et XII, 1 (voir pl. XXIII). Agobard de Lyon, *De fidei ueritate et totius boni institutione*, XVIII, 1 (voir pl. XXIV). Aelred de Rievaulx, *Dialogus de anima*, III, 487 et *Homiliae de oneribus prophetis Isaiae*, XIII, 4 (voir pl. XXXVIII et XXXIX).

118 Bède le Vénérable, *In primam partem Samuhelis libri iv. Nomina locorum*, IV, 24 (voir pl. XX). André de Saint-Victor, *Expositio historicae in libros Salomonis*, 53, 251-255 (voir pl. XL).

119 Chromance d'Aquilée, *Tractatus in Matthaum*, L, 80 et LIX, 55 (voir pl. XII). Hildegard de Bingen, *Liber vitae meritorum*, IV, 33 (voir pl. XXXIV-XXXV). Rupert de Deutz, *De sancta trinitate et operibus eius*, XXII, 1201 (voir pl. XXXI à XXXIII).

tout un champ sémantique de l'oralité pour traduire ce qu'est l'Enfer. Des verbes d'action comme *absorbere*<sup>120</sup> [« engloutir »], *deglutire*<sup>121</sup> [« avaler »] ou encore *devorare* (ou *devoratio*<sup>122</sup>), le terme *voracitas*<sup>123</sup> invitent à concevoir l'Enfer comme un monstre engouffrant. Le nom *maxilla*<sup>124</sup> [« mâchoire »], utilisé également, ne s'applique pas à la bouche béante, mais au Léviathan<sup>125</sup> capturé par Dieu<sup>126</sup>.

La Terre, qui dans l'Ancien Testament abrite le Séjour des morts, devient sous la plume des auteurs chrétiens un être vivant qui cache un monde infernal. Ainsi, Chromance d'Aquilée (340-409) donne du *Psaume* 55 (54), verset 16, la version suivante : *Statim terra aperto ore suo deglutivit eos uiuos ad inferos* [« Aussitôt la terre, par sa bouche

---

120 Grégoire le Grand détaille peu cet Enfer qui engloutit, dans *Moralia in Job*, XXVI, 68, P. L. Col. 1708, SL 143B (éd. M. Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979) : *Quem enim rapit iniquitas, infernus absorbet* [« En effet, l'enfer absorbe (engloutit) celui qu'entraîne l'iniquité »]. Hildegarde de Bingen, *Liber vitae meritorum*, IV, 33 (voir pl. XXXIV et XXXV). Isidore de Séville, *Sententiae*, I, 29 : *Pars quippe domus devorabit ur, quia illos etiam infernus absorbebit, qui nunc se in praeceptis caelestibus gloriantur* [« En fait, une partie de la maison sera dévorée parce que l'enfer absorbera aussi ceux qui maintenant se glorifient dans les commandements du ciel »]. Godefridus Irimbertus, *Homiliae dominicales*, 71 (voir pl. XXXVI). Pierre Lombard, *Commentaire des Psaumes*, 68, 19 : *impetus Iudaeorum, neque absorbeat me profundum* [« la violence des juifs ne m'absorbe pas dans les profondeurs »].

121 André de Saint-Victor, *Expositio historicae in libros Salomonis*, 53, 251-255 (voir pl. XL). Cassiodore, *Expositio psalmorum*, Ps. 54, Cl. 0900, SL 97, lig. : 450 et Ps. 85, P.L., Cl. 0900, SL 98, lig. 250 (voir pl. XIV). Chromance d'Aquilée, *Tractatus in Matthaum*, L, 80 (voir pl. XII). Paschase Radbert, *Expositio in Mattheo*, libri XII, VII, 3327 (voir pl. XXVII).

122 Ambroise Autpert, *Opera*, III, 13 : *Pertimescite os inferni absque ullo termino patefactum, quia crudeliter atque insatiabiliter cunctos devorans nec saturari nec sufficit dicere novit* [« Redoutez la gueule de l'enfer ouverte sans limite car dévorant tout le monde cruellement et insatiablement, elle répète n'être ni rassasiée ni satisfaite »]. Césaire d'Arles, *Expositio in Apocalypsim*, VI, 227 : *expectat devorationem animarum multarum* [« Il (l'enfer) espère dévorer les âmes d'un grand nombre »]. Grégoire le Grand, *Moralia in Job*, XXVI, 37 ; également XXXIII, 12 (voir pl. XVI et XVII). Beatus de Liebana, *Commentarius in Apocalypsin*, IV, 1 (voir pl. XXIII). Hildegarde de Bingen, *Liber dinorum operum*, I, 2, 38 (voir pl. XXXIV et XXXV). Isidore de Séville, *Sententiae*, I, 29 : *et devorabit abyssum multam* [« il (le feu) dévorera un grand abîme »]. Sedulius Scotus, *Collectaneum miscellaneum*, XIII, 8 (voir pl. XXV et XXVI). André de Saint-Victor, *In Osee*, III, 13 (voir pl. XL).

123 Hildegarde de Bingen, *Liber dinorum operum*, I, 2, 38 (voir pl. XXXIV et XXXV).

124 Aelred de Rievaulx, *Sermones*, LXI, 6 (P. L. CM 2B, p. 140). Grégoire le Grand, *Moralia in Job*, XXXIII, 12 et *Homelie in Evangelia*, II, 25 (éd. et trad. R. Étaix, B. Judic, C. Morel, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 485, t. I, 2005, p. 214). Sedulius Scotus, *In euangelium matthaei*, I, 1 (trad. *Kommentar zum Evangelium nach Matthäus*, vol. 1, Freiburg, 1989-1991, p. 33). Voir pl. XXXVIII et XXXIX, XVI-XVII, et XXV-XXVI. Rupert de Deutz, *De sancta trinitate et operibus eius*, XXXV, 1900 ; *Commentarius in Job*, XL, 1 (voir pl. XXXI et XXXIII).

125 Voir plusieurs citations concernant le Léviathan aux planches V et VI des annexes.

126 Pour évoquer le Léviathan, Aelred de Rievaulx utilise à plusieurs reprises ce terme. Il se réfère sans doute à Grégoire le Grand : *Armilla Dominus maxillam Leviathan perforat, quia ineffabili misericordiae suae potentia, sic malitiae antiqui hostis obuiat, ut aliquando eos etiam quos iam cepit amittat* (« Avec ce bracelet, le Seigneur perfore la mâchoire du Léviathan, car, par ineffable puissance de sa miséricorde, il s'oppose si bien à la malice de l'antique ennemi, qu'il lui fait perdre parfois ceux là mêmes qu'il avait déjà pris »). Sedulius Scotus s'inspire de la pensée de Grégoire le Grand dans *In Evangelium Matthaei* (I, 1).

grande ouverte, les avala vivants dans les enfers »]. Le Shéol biblique (la fosse) devient, dans les *Commentaires des Psaumes* de Cassiodore<sup>127</sup> (485-580) un puits et il est associé au mot *os* [« bouche »]. Le théologien cite le Psaume 69 (68), verset 16, en ces termes : *Neque aperiat super me puteus os suum* [« Que la fosse ne se referme pas sur moi »] devient donc : « que le puits ne referme pas sa bouche sur moi », ce qui donne au Séjour des morts un caractère bestial. Cette animalisation est encore plus nette dans l'*Exposé sur l'Apocalypse* de Césaire d'Arles (470-542), où l'évêque évoque l'Enfer comme un fauve traquant sa proie : *Et infernus sequitur illum, id est, expectat devorationem animarum multarum*<sup>128</sup> [« Et l'enfer le suit, c'est à dire qu'il espère dévorer les âmes d'un grand nombre »].

Mais, il faut attendre le VIII<sup>e</sup> siècle pour que l'expression *os inferni* [« gueule de l'enfer »] soit employée telle quelle pour la première fois. Ambroise Autpert avertit ainsi les fidèles, en faisant encore une fois référence à la tournure d'Isaïe : *absque ullo termino : Pavete humum sulphuris quia intolerabilam fetorem exhalat. Pertimescite terram in picem ardentem, quia quod suscipit exurit, simul et conpeditas reddit. Formidate terram miseriae, quia omnis indigentia ibi erit. Pertimescite os inferni absque ullo termino patefactum, quia crudeliter atque insatiabiliter cunctos devorans nec saturari nec sufficit dicere novit*<sup>129</sup> [« Soyez saisis car la terre de souffre exhale une puanteur intolérable. Redoutez la terre de poix car elle brûle ce qu'elle accueille, et en même temps emprisonne. Craignez la terre de misère car y régnera l'indigence pour tous. Redoutez la **Gueule de l'Enfer** ouverte sans limite car dévorant tout le monde cruellement et insatiablement, elle répète n'être ni rassasiée ni satisfaite »]. On peut noter dans ce paragraphe de l'exégète carolingien, outre l'usage des mots *os inferni*, le lien qui est encore fait entre la Terre et l'Enfer. Ce rapport entre les profondeurs terrestres et la Bouche de l'Enfer se retrouve également dans les *Commentaires* de Pierre Lombard<sup>130</sup>, au XII<sup>e</sup> siècle : dans son étude du *Psaume* 68 (69), il associe d'abord

127 Cassiodore, *Expositio psalmorum*, Ps. 141, P. L., Cl. 0900, SL 98, lig. 145 (voir pl. XIV). Regarder la traduction de P. G. Walsh, *Explanation of the psalms*, Paris, 1991.

128 Césaire d'Arles, *Expositio in Apocalypsim*, 6, 227 (P. L. CL. 1016). Voir H. G. Haman et J. Courreau et S. Bouquet, *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles*, Paris, éd. Desclée de Bouwer, 1989.

129 Ambroise Autpert, *Opera*, 3, 13 (pl. XXI et XXII).

130 Ps. 68 (69), 15-16 : « Que les flots ne m'inondent plus, Que l'abîme ne m'engloutisse pas, Et que la fosse ne se ferme pas sur moi ! ». Pierre Lombard, *Commentarium in Psalmos*, Ps. 68, 19 (P. L. Col. 634, lig. 1) : *Unde subdit, non me demergat, irrecuperabiliter, tempestas aquae, id est impetus Judaeorum,*

*profundum* (ici, les profondeurs de la mer) et *infernus*, et plus loin relie *puteus* (le puits, la fosse), à *infernus* et *os suum*.

---

*neque absorbeat me profundum, id est infernus ; neque urgeat, id est claudat, super me puteus, id est infernus, os suum, id est non sic absorbeat me, ut urgeat* [« Là où la tempête , c'est à dire la violence des juifs, me place, qu'elle ne m'enfonce pas inexorablement dans les profondeurs, c'est à dire l'enfer, le puits, c'est-à-dire l'enfer me presse, que sa bouche ne m'absorbe pas si bien qu'elle me presse »].

## Conclusion

La Gueule d'Enfer telle que la représentent les artistes médiévaux n'est donc pas évoquée dans les Écritures. En revanche, les Pères de l'Église et les exégètes chrétiens usent dans leurs textes de la métaphore de la bouche (*os*), en lieu et place de « la fosse » biblique, et l'associent systématiquement à *infernus*. Ils indiquent ainsi la voie aux artistes qui vont donner du domaine réservé aux pécheurs une image animalisée et monstrueuse. L'expression *os inferni* est relativement neutre puisqu'elle peut être traduite par « bouche » ou par « entrée » de l'Enfer. C'est son association avec le vocabulaire de la voracité qui ouvre le champ du monstrueux et permet à l'imagination créatrice de donner naissance à un Enfer animal. La Gueule d'Enfer trouve sa justification dans les commentaires des théologiens, notamment lorsqu'ils se réfèrent à Isaïe. La « bouche sans aucune limite » évoquée par le prophète inspire les artistes médiévaux, mais la forme qu'ils lui donnent n'a pas d'origine scripturaire précise. Le motif prend donc des aspects très variés : géant, tête coiffée de tentacules, lion, dragon, monstre hybride le plus souvent. Sans doute ressemble-t-il à certains monstres païens, peut-être a-t-il une parenté avec les animaux fabuleux qui ornent les sanctuaires ou décorent les manuscrits. Mais il s'en différencie toujours et cela, parce qu'il accumule toutes les caractéristiques monstrueuses.

Cet être chimérique, aux origines multiples, s'impose progressivement comme symbole du monde infernal. L'iconographie médiévale l'associe aux épisodes cruciaux de la mythologie chrétienne que sont la naissance du péché, la Résurrection du Christ, le Jugement Dernier. Dans tous les contextes où elle apparaît, la Gueule d'Enfer joue un rôle primordial. Elle introduit l'idée de châtiment effroyable, de dévoration, et donc d'anéantissement. Avec elle c'est, pour reprendre la formule de Gérard Le Don, « une véritable explosion de l'image monstrueuse qui se produit dans l'enfer<sup>131</sup> ».

---

131 G. Le Don, *art. cit.*, p. 364.

## **B.**

### **La Gueule d'Enfer. Place et fonction dans le Jugement Dernier (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)**

- 1- Les fondements scripturaires du Jugement Dernier [p. 67-68]
  - 2- Diverses représentations de l'Enfer dans les Jugements Derniers [p. 68-71]
  - 3- Les origines médiévales d'un type iconographiques [p. 71-76]
  - 4- La Gueule d'Enfer dans le Jugement Dernier à l'époque romane [p. 76-104]
  - 5- Thèmes associés au Jugement Dernier et à l'Enfer [p. 105-110]
- Conclusion intermédiaire [p. 111-114]



## 1- Les fondements scripturaux du Jugement Dernier

Au cours du Jugement Dernier, thème central dans le dogme et l'iconographie chrétiens<sup>132</sup>, à la Fin des Temps, le Christ décide du sort définitif des âmes qui sont soit restaurées par la Grâce et jouissent de la béatitude, soit précipitées en Enfer pour purger leur peine éternelle. L'Enfer<sup>133</sup> n'a pas toujours constitué une évidence dans les textes anciens. Dans l'*Évangile de Jean* (3, 17-18), la deuxième venue du Christ n'engage aucune punition de l'humanité mais sa libération « car Dieu n'a pas envoyé son fils pour juger le monde, mais pour que le monde soit sauvé par lui. Qui croit en lui n'est pas jugé ». Pour saint Paul (*Épître aux Romains*, 8, 1 et 38-39), l'espoir de la Rédemption demeure mais ne concerne que les chrétiens : « Il n'y a donc plus désormais de condamnation pour ceux qui sont dans le Christ Jésus [...] oui j'en ai l'assurance ni mort, ni vie, ni présent ni avenir ne pourra nous séparer de l'amour que Dieu nous témoigne dans le Christ Jésus Notre Seigneur ».

La thématique du Jugement Dernier se fonde sur un ensemble disparate de textes bibliques (Livre de la *Genèse*, *Livre des Prophètes*, *Psaumes*, *Évangiles*, y compris apocryphes, et le célèbre chapitre 20 de l'*Apocalypse*). Elle s'inspire surtout des chapitres 24 et 25 de l'*Évangile de saint Matthieu* qui, le plus clairement, évoque la Fin des Temps et annonce la répartition des hommes en deux lieux selon leurs mérites : « Et ils iront à la peine éternelle tandis que les justes iront à la vie éternelle » (25, 46). Ces écrits ont ensuite donné lieu à une très longue tradition d'exégèse qui s'épanouit avec la pensée de saint Augustin.

Le Christ en gloire, qui décide du destin des âmes après la mort, entouré d'anges sonnant de la trompette (*Matth.*, 24, 30-31), constitue une image frappante pour le chrétien. Elle trouve une expression visuelle dans l'art. L'iconographie médiévale du Jugement Dernier puise l'essentiel de ses motifs dans l'*Évangile de Matthieu*. Mais,

---

132 Citer B. Brenk, « Weltgericht » dans E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, t. 4, 1972, col. 514-523 (surtout col. 516-520) ; J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà*, *op. cit.* ; Y. Christe, *Jugements Derniers...*, *op. cit.* ; M. Angheben, *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*, *op. cit.*, et sa récente étude *D'un Jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250...* *op. cit.*

133 Sur le thème particulier de la Gueule d'Enfer dans l'art insulaire, voir plus particulièrement, G. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell...*, *op. cit.*

l'Enfer ne bénéficie lui d'aucune description précise, il se présente comme une réplique inversée du sein d'Abraham ou de la Jérusalem Céleste, dominée par le Christ souverain. L'image du Jugement Dernier, relativement rare dans l'art carolingien, intervient davantage à partir du XI<sup>e</sup> siècle à l'échelle monumentale, dans la sculpture de pierre, ou dans le travail de l'ivoire. Plus fréquent dans les manuscrits enluminés, bibles et psautiers principalement, le Jugement Dernier prend des formes variées.

## 2- Diverses représentations de l'Enfer dans les Jugements Derniers

La Gueule monstrueuse est une des formes possibles pour représenter l'Enfer alors que ce lieu n'a pas d'ancrage textuel. Elle cohabite avec d'autres motifs métaphoriques : la fournaise dans laquelle souffrent les damnés, les créatures serpentiformes dévorantes, le foisonnement de démons ou d'êtres hybrides<sup>134</sup>.

### 2-1 Le feu

Ainsi, à Saint-Trophîmes d'Arles<sup>135</sup>, au portail occidental, l'Enfer est simplement suggéré par deux fournaises sous la forme de frises qui se succèdent sur la face principale de l'entablement et sur le retour sud (fig. 14, 15 et 18). Les damnés, enchaînés au milieu des flammes, sont conduits par des démons à leur lieu de châtiment. Leur nudité trahit le vice qui les ronge. Ces deux cortèges semblent indiquer une progression vers un supplice plus douloureux encore car les réprouvés du deuxième panneau s'enfoncent jusqu'au cou dans le feu tandis que les premiers, tirés par un démon, marchent sur des flammes qui lèchent leurs cuisses. La porte du Paradis sépare le Bien du Mal (fig. 16 et 17). Un ange, armé d'un glaive, intervient comme gardien du seuil

---

<sup>134</sup> Ainsi, au revers de la croix d'ivoire de Gunhild (fig. 42 à 47) qui date approximativement du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, l'histoire du pauvre Lazare et du mauvais riche sert d'exemple pour illustrer la quête du Salut et la punition de la damnation. Les destinées de ces deux personnages, le lépreux en haut dans le Sein d'Abraham et le bourgeois en bas entouré de démons, s'associent à celles des élus vêtus à droite et des impies nus à gauche. Le Christ, au centre, triomphe de la Mort et montre ses plaies. Il règne sur le monde inférieur et supérieur. Voir P. K. Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII<sup>e</sup> s. : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 33, 1990, p. 327.

<sup>135</sup> Voir l'étude de J. Baschet, dans *Les Justices de l'au-delà...*, *op. cit.*, p. 141-142.

céleste protégé par la main divine sculptée au-dessus du montant. Deux prélats vêtus, dont l'attitude manifeste un grand désespoir, sont refoulés à l'entrée et contraints de suivre les impies. Le Christ, figuré au tympan, ne semble pas concerné par les actions qui se déroulent dans les scènes périphériques. Pourtant, le jugement a bel et bien débuté car, lors de la pesée, une âme, sous les traits d'un enfant, reste en attente de son sort. Une même allusion à la fournaise éternelle apparaît dans un certain nombre d'exemples hispaniques comme sur les fresques de San Sepulcro de Olerdóla<sup>136</sup>. Sur les murs de l'abside, une image de la Genèse, l'expulsion du Paradis, est associée au dernier repas du Christ et à un Enfer représenté par un brasier qui attend les damnés, comme à Arles. Des démons se saisissent de ces derniers en les suspendant au-dessus des flammes.

## 2-2 Les serpents

En Espagne, à la coutumière fournaise, s'ajoutent souvent des serpents qui participent au supplice des pécheurs. Ainsi, sur un chapiteau du portique de San Vicente de Larrumbe<sup>137</sup>, trois reptiles se dirigent, menaçants, vers les damnés réduits à de petites têtes (fig. 56). Le caractère canin de ces êtres rampants fait référence à Cerbère, le gardien du Tartare antique. Sur un chapiteau qui se trouve en vis à vis, l'entrée du Paradis est matérialisée par une immense porte fermée devant laquelle se tient saint Pierre. Les réprouvés ont commencé à souffrir, mordus par des serpents qui annoncent l'Enfer éternel, tandis que le Paradis n'a pas encore ouvert ses portes, à moins que le jugement ne soit terminé et que les élus soient déjà tous désignés. La créature serpentiforme tient donc ici le double rôle de seuil et de lieu de tourments. Enfin, à Santa Maria de Tahüll<sup>138</sup>, les âmes condamnées souffrent d'horribles tortures infligées par de terrifiants démons et d'énormes serpents. Le Jugement Dernier de Tahüll, qui ne

---

136 Voir l'analyse détaillée de P. Rodríguez Barral, dans *La Imagen de la justicia divina. La retribucion del comportamiento humano en el mas alla en el arte medieval de la corona de Aragon*, J. Yarza Luaces (dir.), Université Autonome de Barcelone, 2003, p. 240-245.

137 Voir l'interprétation de E. Arragones Estella, dans *La Imagen del Mal...*, *op. cit.*, p. 61-62.

138 Consulter P. Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 234-240, mais aussi J. Yarza Luaces, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Tahüll », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 30, 1999, p. 121-140.

subsiste que sous forme fragmentaire, est aujourd'hui conservé au Musée National des Arts Catalans de Barcelone (fig. 12). Comme au tympan de Sainte-Foy de Conques, les anges soutiennent la croix du Christ. Au registre inférieur de la peinture de Tahüll, figurent à gauche la pesée des âmes et à droite un premier Enfer. Les deux plateaux de la balance sont ici en parfait équilibre et ne décident en rien de la destinée d'un homme. Les directions opposées prises par deux âmes suffisent à symboliser la séparation des élus et des réprouvés : l'une marche vers la balance dont l'origine céleste est indiquée par deux étoiles, l'autre se rend en Enfer où quatre pécheurs sont soumis au supplice du feu. Cependant, l'on assiste, à Tahüll, à une étrange duplication de l'Enfer. En effet, un deuxième lieu satanique est représenté sur le mur sud de la nef (fig. 13). Ce monde maléfique se divise lui-même en deux frises superposées. En bas, des diables anthropomorphes tourmentent des damnés baignés dans les flammes et mordus par des reptiles. Dans la partie supérieure, la dévoration est effectuée par plusieurs têtes démoniaques : l'une d'elle engloutit presque entièrement un réprouvé dont on n'aperçoit plus que les jambes.

### **2-3 La Gueule d'Enfer, une forme minoritaire mais spectaculaire**

La Gueule d'Enfer ajoute une dimension fantasmagorique à la représentation du monde des damnés. Cependant, elle n'apparaît que de manière sporadique dans le contexte du Jugement Dernier. Au final, si peu d'œuvres comportent ce motif jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, les témoignages qui subsistent sont parmi les plus spectaculaires de l'art roman. La Gueule d'Enfer participe à la visée immédiate du Jugement Dernier et devient une mise en garde puissante pour le fidèle. Elle figure dans les grands programmes sculptés de Sainte-Foy de Conques ou de Saint-Lazare d'Autun qui feront l'objet d'une étude. Cependant, l'objectif de ce travail de recherche porte davantage sur les divers modes d'intégration de la Gueule d'Enfer dans des témoignages méconnus, et notamment dans des sculptures moins célèbres ou dans des enluminures. Quel sens prend la Gueule dans chacune de ces œuvres ? Incarne-t-elle l'idée de seuil de l'Enfer, lui sert-elle de porte, décrit-elle le lieu même ou en constitue-t-elle un instrument de

supplice ? Ne représente-t-elle qu'un moment du châtement ou s'inscrit-elle dans l'éternité ?

### 3- Les origines médiévales de la création d'un type iconographique

#### 3-1 Un motif rare au IX<sup>e</sup> siècle

L'association Jugement Dernier et Gueule d'Enfer remonte au IX<sup>e</sup> siècle et trouve son origine, sans doute, en pays anglo-saxon. C'est un plat de reliure en ivoire, conservé au *Victoria and Albert Museum*, qui en présente l'occurrence la plus ancienne connue<sup>139</sup> (fig. 1). Cette œuvre définit une place de la Gueule dans l'image qui sera reprise dans bon nombre de contextes infernaux (la Descente du Christ aux Enfers, la mort du mauvais riche, la Chute des anges...). Positionnée de profil, elle se loge dans l'angle droit du support et dans sa partie inférieure. Sur cet ivoire, la Résurrection des morts, sous le regard du Christ-Juge, se développe très largement sur les deux tiers du support. La Gueule, quant à elle, ne joue qu'un rôle subsidiaire et compose l'Enfer. Dans ce Jugement Dernier, ne figure pas l'instant du tri des âmes sous la forme traditionnelle de la Psychostasie mais est représenté l'acte de décision du Christ en majesté dans sa mandorle entouré d'un groupe d'anges souffleurs d'olifants, tel qu'il est évoqué dans le Nouveau Testament (*Matth.*, 25-31 ; *Ap.* 20, 11 et 12 ; Paul, *Épître aux Thessaloniens*, 4, 16). Le geste protecteur du Christ préserve les âmes sortant des tombeaux tout comme saint Michel au-dessous de lui, les colombes descendent sur les ressuscités et viennent baiser la bouche de l'un d'entre eux, semblant les désigner comme les chrétiens appelés au tribunal du Christ<sup>140</sup>. Un autre ange ouvre ses bras aux élus : tout semble indiquer que le Jugement Dernier est près de se terminer et que la décision finale sera

---

139 Sur cet ivoire, voir notamment G. E. Eyre and W. Spottiswoode, *Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington*, vol. 1. Londres, 1868, p. 9. ; Longhurst M. H., *Catalogue of Carvings in Ivory*, Londres, 1927-1929, p. 64 ; P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, Londres, *Victoria and Albert Museum Publishing*, 2010, p. 152-153 et p. 190-193. Consulter également J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 233 ; G. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell...*, *op. cit.* p. 64.

140 Selon la *Deuxième Épître aux Corinthiens*, 5, 11 « tous les hommes doivent comparaître devant le tribunal du Christ, afin que chacun reçoive selon le bien ou le mal qu'il aura fait, étant dans son corps ».

bientôt rendue. Les deux séjours réservés aux âmes se partagent la partie inférieure de l'image et présentent une typologie inversée : le Paradis s'apparente à un temple rectiligne à l'architecture simplifiée, qui suggère l'harmonie du « Royaume qui [...] a été préparé dès la fondation du Monde » (*Matth.*, 25, 34) tandis que l'Enfer, cerné par de hautes murailles crénelées, se compose de tourelles à rotondes. L'Enfer multiple, situé dans l'angle droit du support, s'organise selon trois éléments majeurs. D'abord, une forme arrondie, qui semble être le débouché d'un tunnel, s'ouvre sous les pieds de l'archange au centre de l'image. Les damnés s'y entassent et sont ensuite avalés par une gueule au profil humain qui surgit sous la cité de Satan, forteresse aux multiples tours. L'objet en demi-cercle figurerait, selon Jérôme Baschet, une conque, symbole de la terre qui restitue ses morts<sup>141</sup>. Or, sa situation spatiale, en bordure du Paradis qu'elle cache, les empreintes qui courent tout du long semblables à de petites serrures, son apparence fermée, tournée vers l'Enfer suggèrent un mode d'accès contraint vers le monde du châtiment. De plus, l'artiste semble avoir établi une opposition entre deux objets de forme voisine, le croissant de lune porteur de l'ange psychopompe d'une part et, d'autre part, ce demi-cercle, ébauche d'une première gueule dévorante qui contient les âmes. Sur le seuil de la ville maudite, le visage partiellement humanoïde, avec son arête nasale saillante, son œil percé d'une pupille et le lobe de son oreille, rappelle l'Hadès gréco-romain se trouvant dans une sombre caverne, à l'instar des têtes géantes qui figurent dans le *Psautier d'Utrecht*<sup>142</sup> contemporain de cet ivoire sculpté. Malgré son caractère relativement inoffensif – absence de crocs ou de flammes –, cette bouche vivante engloutit un damné au corps penché en avant et dont la tête disparaît au fond de la gorge monstrueuse. La créature se poste à l'entrée du bâtiment fortifié, agencement qui se retrouve au XII<sup>e</sup> siècle sur les tympons de Conques et d'Autun.

Le Paradis accueille ses premiers occupants et reste par conséquent ouvert comme en témoigne la porte retenue par l'ange. L'Enfer, quant à lui, est clos ; il ne semble pas y avoir de retour possible et aucune issue autre que la damnation n'est envisageable. La proximité du Bien et du Mal accentue le caractère spirituel de la sentence divine ; les damnés nus, courbés, voués à la torture de la dévoration peuvent apercevoir les

141 J. Baschet, *Les Justices...*, op. cit., p. 233.

142 *Ibid.*, p. 234. Sur le *Psautier d'Utrecht*, voir essentiellement S. Dufrenne, *Illustrations du Psautier d'Utrecht : sources et apports carolingiens*, Strasbourg, Presses Universitaires, 1995.

bienheureux qui, vêtus, protégés, baignent dans la lumière du Christ. Malgré cette proximité spatiale, la destination des deux groupes d'âmes semblent clairement antinomique, les fautifs tournent le dos aux élus et la porte symbole de l'Enfer les sépare. La Fin des Temps est imminente, le jugement en phase de se terminer s'incarne en la personne christique entouré de ses anges sur les deux tiers du relief, alors que les représentations des lieux qui reçoivent l'humanité se limitent à un emplacement restreint. L'Enfer, vide de toute créature démoniaque à l'exception de la tête dévorante, pourrait d'ailleurs fonctionner comme entité indépendante et autonome.

Ainsi, on peut voir dans les divers constituants de cette image des références à des temps différents du Jugement Dernier. L'acte de jugement et la demeure paradisiaque relèvent du présent : les faits sont en train de se dérouler, le Christ désigne les élus prédestinés à rejoindre l'Éden qui, resté ouvert, est susceptible d'accueillir d'autres âmes. À l'inverse, l'Enfer hermétique et saturé de pécheurs reflète le passé sans aucune possibilité de rachat pour ses occupants. Enfin, la Bouche d'Enfer fait référence au futur, à l'éternité de la Fin des Temps, car les tourments secrets et inimaginables se cachent au-delà de sa gorge.

Cet ivoire est l'unique représentation d'une Gueule d'Enfer unie au Jugement Dernier, qui soit antérieure au cycle roman<sup>143</sup>. La thématique du Jugement Dernier suscite au XI<sup>e</sup> siècle un intérêt plus affirmé comme en témoignent plusieurs œuvres. Parmi celles-ci, on retiendra le Jugement Dernier de type byzantin peint dans le *Livre des Péricopes d'Henri II*<sup>144</sup> dans lequel une caverne sombre retient prisonnier Satan enchaîné, tandis qu'un damné tente d'obtenir miséricorde. Un chapiteau de la Tour-Porche de Saint-Benoît-sur-Loire est également significatif de cette tendance<sup>145</sup>. Mais,

---

143 À noter que dans le *Psautier d'Aethelstan* (Winchester, vers 924, Londres, B. L., ms Cotton Galba A XVIII, folio 2v), figure également un Jugement Dernier. Mais, dans ce cas, il n'y a guère de Gueule d'Enfer au sens strict. Les gueules grimaçantes mordant les quatre coins du cadre symbolisent peut-être davantage le Malin qui résiste à la venue du Christ, mais qui semble tenu à distance de l'avènement du jugement.

144 *Livre des Péricopes d'Henri II* (Munich, *Bayerische Staatsbibliothek*, Clm 4452), folio 202r, *Jugement Dernier*.

145 Sur le chapiteau précité, l'étang de souffre cité dans l'*Apocalypse* est figuré sur une face ; et sur une autre, la Jérusalem Céleste domine deux réprouvés apeurés plongés en Enfer, voir Y. Christe, *Jugements Derniers...*, *op. cit.*, p. 56-57. Sur les chapiteaux de la Tour-Porche, en général, consulter surtout E. Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 1985.

dans ces représentations du Jugement Dernier, aucune gueule vivante ne symbolise l'Enfer ou son accès.

### **3-2 Le modèle de la Gueule léonine anglo-saxonne : Le *Liber Vitae* (XI<sup>e</sup> s.)**

En fait, dans toute cette production préromane et romane, seul un manuscrit anglo-saxon propose une image novatrice et imposante de la Gueule d'Enfer béante dans un espace structuré qui s'affirme face à un Paradis modeste. Il s'agit du *Liber Vitae*<sup>146</sup> qui, par son titre même, rappelle un passage célèbre de l'*Apocalypse* de Jean<sup>147</sup>. Sur les folios 6 et 7 se déroule une unique scène communément interprétée comme une représentation du Jugement Dernier (fig. 2).

Il convient de s'interroger sur le contenu et le sens de ce que proposent ces illustrations, en s'intéressant plus particulièrement au folio 7 qui s'achève sur une Gueule d'Enfer largement ouverte. La page est nettement divisée en trois parties qui semblent correspondre à des lieux et peut-être à des temps différents, chaque scène est construite selon un jeu de miroir symétrique et symbolique. La scène centrale qui évoque le partage des âmes, communément représenté par une pesée, prend ici la forme d'un combat très physique, voire violent. Sont engagés dans ce duel, non pas un ange, mais un personnage dépourvu d'ailes et tonsuré, sans doute saint Pierre, et un démon des plus classiques qui reçoit en pleine figure la clef du Paradis. Le don d'ubiquité de Pierre, présent à la fois en haut comme portier traditionnel du Paradis, et au centre, à la place de l'ange de la pesée, exprime sans doute une chronologie : le combat du Bien et du Mal est un préalable à la venue des temps nouveaux. La scène renvoie à l'*Apocalypse* ; en effet, sur la gauche est présent un ange qui consulte un livre, le *Liber Vitae*, mais, étrangement, sur la droite, Satan brandit également un ouvrage, qui semble être le sujet

---

146 *Liber Vitae*, Winchester, vers 1031 (Londres, B. L., ms Stowe 944), folios 6 et 7, *Jugement des âmes*. Sur ce manuscrit, voir G. Schmidt, *The iconography of the Mouth of Hell...*, op. cit., p. 75-77 ; C. E. Karkov, *Text and picture in Anglo-saxon England. Narrative strategies in the Junius 11 manuscript*, University Press, Cambridge, 2001 ; *The origins of english poetry, a masterpiece of anglo-saxon art*, Bodleian Library, Université d'Oxford, 2004 ; T. H. Ohlgren, « Five new drawing in the Ms Junius 11 : their iconography and thematic significance », *Speculum*, vol. 47, 2, 1972.

147 *Apoc.* 20, 12 : « Et je vis les morts, les grands et les petits, qui se tenaient devant le trône. Des livres furent ouverts. Et un autre livre fut ouvert, celui qui est le livre de vie. Et les morts furent jugés selon leurs œuvres, d'après ce qui était écrit dans ces livres ».

de la controverse avec l'apôtre : à quelle liste appartient donc l'âme représentée au centre de l'image ? À droite de cette lutte, un autre personnage interpelle : la présence d'ailes rappelle ses origines angéliques, mais ses mains remplacées par des serres, sa tête dénuée d'auréole et sa mine moqueuse le classent dans le répertoire démoniaque. Est-ce une image parodique en pendant de l'ange protecteur ou bien une accentuation volontaire de l'opposition entre le Bien et le Mal ? Le couple effrayé, que cet ange déchu entraîne à droite, semble condamné, contrairement aux personnages spectateurs placés en vis à vis sur le folio précédent. Le royaume céleste éternel est symbolisé par une cité fortifiée à la porte ouverte alors qu'en bas, l'Enfer, matérialisé par une pièce remplie de damnés jetés dans une gueule reléguée dans le coin droit, apparaît clos, fermé à clef par un ange. Cependant, l'Enfer reste perméable car les corps de deux personnages suspendus en l'air disparaissent dans la bordure. Ce registre inférieur donne à voir donc l'intérieur de l'Enfer clos mais ouvert sur une bouche, passage vers l'indicible. Quel rôle tient alors la porte ? Symboles de passage entre deux mondes, les portes des deux domaines présentent des ressemblances : toutes deux signalent le seuil de l'au-delà, elles paraissent également solides, renforcées de ferrures et sont placées sur la partie gauche de l'image, renvoyant par là même au côté traditionnellement octroyé au Bien. Leur différence, voire leur opposition, se lit dans leur emplacement, le haut ou le bas de l'image, dans leur forme, l'arrondi des entrées de demeures seigneuriales et des églises pour l'une, la forme rectangulaire et vulgaire, pour l'autre. La première est grande ouverte à la foule des élus qui figurent sur le folio 6v ; saint Pierre les attend souriant, les bras accueillants. La seconde porte est fermée par un ange déjà engagé dans un mouvement de départ. Les deux au-delà s'opposent sur la partie droite de l'image. En haut, la Jérusalem céleste, toujours prête à recevoir les élus, apparaît solide, riche, flanquée de tourelles surmontées de crucifix. Elle est déjà peuplée de petits personnages indistincts, les uns aux fenêtres, les autres, juchés sur les remparts, qui adorent Jésus dans sa mandorle. En bas, la demeure satanique est suggérée par un trait au-dessus de la porte, l'essentiel est à l'intérieur : des personnes saisies sans ménagement par un démon géant, chutent brutalement, toutes plongées dans les mâchoires d'un monstre. Le mouvement descendant des âmes perdues converge vers la Bouche énorme ; le monstre, à l'œil fixe, plisse sa gueule léonine et, néanmoins, dépourvue de dents, dans un

mouvement de large ouverture, se transformant ainsi en une sorte de puits sans fond. La Gueule d'Enfer, dans l'axe du Christ juché au faîte de l'image, paraît imposante. La taille de l'ancre bestial bien plus importante que celle de la figure céleste suggère la puissance du Mal dont il convient de se garder.

Le folio 7 du *Liber Vitae* a peut-être été à tort interprété comme un Jugement Dernier. Pour Jérôme Baschet, il s'agirait d'une image du jugement collectif des âmes. Pour lui, émerge non seulement le souci de l'individu après la mort, mais aussi celui de toute une communauté. La fonction nécrologique du *Liber Vitae* se prête à ce genre d'interprétations, car dans ce contexte, toujours selon l'auteur, « l'image concerne le sort collectif des âmes [...] hors de toute référence à la fin des temps<sup>148</sup> ». Mais, on peut se demander si ce n'est pas plutôt un jugement immédiat qui est représenté dans ce manuscrit. Le dessinateur semble en effet avoir voulu illustrer ce qui attend l'homme juste après la mort. Cette hypothèse expliquerait l'éloignement du Christ dans la cité céleste qui ne se rapproche de ses fidèles que lors du Jugement Dernier, distance créée par la teinte bleue de la mandorle. La curiosité et la fantaisie de la scène de partage, la position supérieure mais marginale du Christ, la prédominance des élus, et l'incongruité de l'Enfer suggèrent l'importance portée au jugement individuel, à la nécessité d'une vie chrétienne, qui seule, peut permettre de figurer dans le *Liber Vitae*.

Le motif de la Gueule donne un aspect monstrueux au châtiment des pécheurs, qu'il adviennent immédiatement après leur mort ou après le retour du Christ-Juge. Il n'apparaît que très rarement dans la représentation du Jugement Dernier avant le XII<sup>e</sup> siècle. Cette forme particulière de l'Enfer devient pourtant à l'époque romane le symbole du tourment qui sanctionne les péchés temporairement ou pour l'éternité.

#### 4- La Gueule d'Enfer dans le Jugement Dernier à l'époque romane

La controverse sur un temps intermédiaire entre la mort et le Jugement Dernier, entre le jugement immédiat et la Fin des Temps, est vive surtout au XII<sup>e</sup> siècle :

---

148 J. Baschet, « Jugement dernier, jugement de l'âme : contradiction, complémentarité, chevauchement », *Revue Mabillon*, 6, 14, 1995, p. 161 et 181.

Honorius Augustodunensis (*Elucidarium*, 3, 2) rejoint saint Augustin (*De Genesi ad Litteram*, 12, 32) sur l'idée d'un accès aux demeures éternelles différé jusqu'à l'avènement du Christ. À l'inverse, Grégoire le Grand (*Dialogues*, IV) croit en un lieu corporel provisoire pour les âmes séparées dès le décès et pense qu'elles sont évaluées au cours d'un affrontement violent entre le Bien et le Mal. La perspective d'un double jugement apparaît dans l'Évangile de Matthieu<sup>149</sup> et au chapitre 20 de l'Apocalypse. Les grands portails romans<sup>150</sup> tels ceux de Conques et d'Autun, pourraient illustrer ce double jugement, le jugement immédiat des défunts et le Jugement de la Fin des Temps.

#### 4-1 Les grands portails romans

##### *a) Sainte-Foy de Conques, aspect et fonction de la Gueule dans le domaine infernal*

Œuvre majeure de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle par son état remarquable de conservation, sa richesse artistique, son originalité iconographique et ses dimensions imposantes, le tympan de Sainte-Foy de Conques<sup>151</sup> offre une vision médiévale achevée de l'au-delà (fig. 30). Autour du Christ Pantocrator, ce magistral programme décrit l'histoire du Salut de l'âme en quête d'éternité. La lisibilité des inscriptions latines gravées<sup>152</sup> permet d'éclairer le sens de l'image, la place de l'Enfer et d'établir si le tympan représente réellement un Jugement Dernier.

Le Christ, figure royale centrale, accueille, à sa droite, les élus qui marchent vers lui, et

---

149 *Matth.*, 25, 31 : « Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire... » ; 25, 34 : « Alors le roi dira à ceux qui seront à sa droite : Venez, vous qui êtes bénis de mon Père ; prenez possession du royaume qui vous a été préparé dès la fondation du monde. » [...] ; 25, 41 : « Ensuite il dira à ceux qui seront à sa gauche: Retirez-vous de moi, maudits ; allez dans le feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges. » [...] ; 25, 46 : « Et ceux-ci iront au châiment éternel, mais les justes à la vie éternelle ».

150 On peut citer, à ce propos, M. Angheben, « Iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du jugement dernier », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 22, 2001, p. 73-87.

151 Voir notamment *Conques, sainte -Foy, l'abbatiale romane*, in Congrès archéologiques de France, Aveyron, 2009 – E. Vergolle, H. Paradalier, N. Pousthomis ; J-C. Bonne, *L'Art roman de face et de profil, le tympan de Conques*, Paris, 1984 ; W. Sauerländer, « *Omnes perversi sic sunt in Tartara mersi. Skulptur als Bildpredigt. Das weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques* », *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1979.

152 Consulter R. Favreau, J. Michaud et B. Leplant, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. 9, Aveyron, Lot, Tarn, Paris/Poitiers, éd. Du C. N. R. S., 1984, p. 26-33.

se détourne des pécheurs tourmentés à sa gauche<sup>153</sup>. Dans la partie inférieure, au Sein d'Abraham assis dans la Jérusalem céleste, strictement séparé de l'Enfer, s'oppose l'antichrist dominé par Satan qui orchestre les diverses peines des damnés. L'entre-deux du Bien et du Mal, matérialisé par une cloison perméable, est traversé par un personnage qui semble s'échapper de l'Enfer avec le soutien angélique (fig. 31). Lors de la pesée (fig. 34), qui se déroule au milieu et au-dessus des demeures, un démon tricheur tente vainement de distraire son adversaire ; pourtant, la balance penche favorablement pour l'âme. Par contre, le sort d'un autre pécheur, jugé précédemment, se traduit par une chute. En effet, son corps bascule par une trappe et tombe aux pieds d'un démon geôlier armé d'une massue (fig. 35). L'aspect des portes de l'au-delà définit leur appartenance : la porte du Paradis est gracieuse et arrondie tandis que celle de l'Enfer est angulaire et frustrée. Un ange accompagne les bienheureux, le diable brutalise et enfourne les damnés dans la Gueule d'Enfer (fig. 32 et 33) ; le monstre referme ses puissantes mâchoires sur sa victime dont seuls les orteils dépassent encore. À l'arrière de la Gueule (fig. 36 à 41), les vices principaux sont durement condamnés : le chevalier orgueilleux et sa monture, le couple adultère, l'avare pendu la bourse autour du cou, l'usurier<sup>154</sup>, le gourmand jeté dans les flammes, sans oublier le malheureux paresseux qui gît piétiné par Satan sur un brasier.

Puisqu'il apparaît clairement que les Enfers sont poreux, peut-on les considérer comme des lieux provisoires de purification et de restauration des âmes juste après leur mort et avant le Jugement Dernier<sup>155</sup> ? Il s'agirait plutôt de demeures pré-existantes dont l'accès est déterminé par la pesée. Marcello Angheben<sup>156</sup> propose une lecture en deux temps :

---

153 Les phylactères qui partent du Christ sont au mode impératif : ainsi peut-on lire sur celui de droite, DISCEDITE A ME MALEDICTI IN IGNEM AETERNUM ! [Éloignez-vous de moi maudits au feu éternel].

La position du Christ est certes byzantine, mais le socle sur lequel les pieds s'appuient et qui s'incline vers la droite peut aussi accentuer le comportement honteux des infidèles qui ont tourné le dos à la parole divine, et qui sont punis pour une période indéterminée.

154 Étude approfondie de la thématique dans J. Leclercq-Marx, « Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane. Entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 50, 2007, p. 47.

155 L'article « Tartare », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, 1931, cite Bernard de Clairvaux qui évoque la répartition des âmes après la mort : « Quand les péchés de quelques-uns, ainsi que l'évidente ardeur de quelques autres passent en jugement, alors les premiers, insouciant d'une sentence immédiate à la propre mesure de leurs crimes, disparaîtront dans les Tartares. Les autres, directement et sans tarder, l'âme entièrement libérée, s'élèvent aux demeures préparées pour eux ».

156 Voir l'interprétation du tympan de Conques, d'après M. Angheben, *Le Jugement Dernier...*, op. cit., p.

en bas, le jugement particulier ou immédiat, en haut, la Fin des Temps. Le jugement premier s'organise autour de la balance, et les damnés entrent violemment en Enfer. Sainte Foy intercède en la faveur de certaines âmes auprès du Juge céleste symbolisé par la main<sup>157</sup> de Dieu. La Résurrection des morts, dans l'intervalle, annonce la venue du Christ représentée juste au-dessus. Le tympan développe une image optimiste du pouvoir décisionnel du Christ. La prière peut changer une destinée, l'Enfer ne semble donc pas définitif pour tous<sup>158</sup>, et le Paradis bénéficie d'une surface plus étendue. À l'inverse, l'Enfer, de taille moindre, est relégué à l'extrémité du support. Éloigné du Christ, il est fermé par des anges guerriers qui empêchent tout espoir de libération. L'ensemble des classes sociales de la féodalité souffre : des moines dépravés piégés dans un filet, un abbé qui se prosterne devant un démon, un hérétique poignardé puis dévoré, un faux-monnayeur forcé d'avaler du métal en fusion, un ivrogne qui dégurgite, une femme luxurieuse menacée d'un serpent et un roi destitué. Ainsi, le Jugement Dernier n'épargne personne. L'image du Sein d'Abraham, qui accueille les méritants dans l'Ancien Testament, suggère un temps passé, avant la venue du Christ, et peut-être aussi le présent. Le Paradis peuplé d'élus<sup>159</sup> qui s'apprêtent à rejoindre le Christ et la vision de l'Enfer illustrent le futur ; le Jugement Dernier est en phase de se terminer. Les sphères célestes personnifiées par des anges sonneurs d'olifants indiquent le temps éternel qui régit le monde. L'on observe une duplication d'un seul et même Enfer : l'Enfer pré-existant, ouvert, non hermétique avant le Jugement Dernier et l'Enfer définitif, clos après le retour du Christ. Postée à l'entrée, couchée en travers de la porte, une gueule d'apparence canine resserre ses mandibules dentées sur un damné. Ses puissantes pattes léonines se terminent par des griffes tranchantes. Les plis autour de sa bouche et au niveau de son cou suggèrent également une origine aquatique. Cet être hybride surgit de l'Enfer et se nourrit des âmes qui lui sont servies. Son corps robuste de

---

106-109.

157 Mise en contexte par J. Leclercq-Marx, dans « Des dons pas comme les autres : Les ex-voto dans le Moyen Âge haut et central (Textes et objets) », *Mélanges Xavier Barral i Altet*, Paris/Rome, 2011.

158 Une phrase en guise d'avertissement teinté d'espoir court sous les représentations de l'au-delà : O PECCATORES TRANSMVTETIS NISI MORES IVDUCIVM DVRVM VOBIS SCITOTE FVTVRVM [O pécheurs, à moins que vous ne modifiez vos mœurs, sachez que le jugement futur vous sera rude].

159 Les élus auprès du Christ, nommés ELECTI, se distinguent des GAVDENTES [bienheureux] dans le Sein d'Abraham. Sur ce thème, voir J.-C. Bonne, *L'Art roman de face et de profil...*, *op. cit.*, p. 225-231, que mentionne J. Baschet dans *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 149.

quadrupède ou allongé de monstre marin se dissimule à l'intérieur du bâtiment qui structure l'Enfer. Élément de composition de l'Enfer, la Gueule de Conques ressemble à celle d'Autun<sup>160</sup>. Cependant, son rôle de gardien du seuil infernal se précise ici car sa qualité de créature « mordicante » s'exprime pleinement<sup>161</sup>. La Gueule d'Enfer conquise s'imprègne aussi du type établi dans le *Liber Vitae* mais, au tracé rectiligne et simplifié d'une pièce, s'oppose la structure plus élaborée d'une maison surmontée d'un toit en bâtière qui abrite Satan souverain. À Conques, la porte de l'Enfer apparaît largement ouverte ; la bête occupe tout l'espace<sup>162</sup>. La Gueule d'Enfer participe au jugement immédiat des réprouvés qui subissent, avant même la venue du Christ, les tourments infernaux. Le Jugement Dernier, dans l'écoinçon droit supérieur du tympan, concerne toute l'humanité ; les uns sont torturés éternellement dans un cadre limité, les autres, proche du Seigneur, sont baignés de la lumière divine. Ainsi, le second compartiment réservé à l'Enfer ne serait que la continuité du premier. La Gueule d'Enfer incarnerait alors le « Cerbère » garant du châtimement<sup>163</sup>. Avec elle, débutent les supplices qui se poursuivent jusqu'à la Fin des Temps<sup>164</sup>.

#### b) Saint-Lazare d'Autun, une justice de la terreur

Une toute autre vision du Jugement Dernier, bien plus désespérée, nous est présentée au tympan de Saint-Lazare d'Autun<sup>165</sup> où la damnation semble irrémédiable (fig. 19).

160 Une Gueule d'Enfer, semblable à celle du tympan de Conques, s'est couchée en travers de la porte de l'au-delà sur la frise sculptée de la façade occidentale de l'église de Saint-Paul-de-Varax (Rhône-Alpes, XII<sup>e</sup> s., cf. fig. 203 à 205).

161 À Saint-Lazare d'Autun, le caractère dévorant de la Gueule d'Enfer n'est que suggéré puisqu'elle maintient entre ses mâchoires, non pas un damné mais un démon intermédiaire au châtimement.

162 Dans le *Liber Vitae* (op. cit.), la Gueule d'Enfer se trouve derrière la porte qu'un ange ferme à clef.

163 La Gueule d'Enfer, châtimement actuel et futur, se situe au-dessus du terme FVTVRVM ; cette superposition implicite paraît riche de sens.

164 L'usage du parfait latin confirme que les damnés subissent déjà leur peine qui continuera indéfiniment : OMNES PERVERSI SIV SVNT IN TARTARA MERSI [C'est ainsi que tous les pervers furent plongés dans les Tartares], FVRES MENDACES FALSI CVPIDIQVE RAPACES SIC SVNT DAMNATI CVNCTI SIMVL ET SCELERATI [C'est ainsi que tous sont condamnés, les voleurs, les menteurs, les trompeurs et les rapaces cupides comme les criminels], et POENIS INIVSTI CRVCIAVTVR IN IGNIBVS VSTI DAEMONES ATQVE TREMVNT PERPETVOQVE GEMVNT [Les injustes sont tourmentés de supplices, brûlés dans les flammes face aux démons, ils tremblent et gémissent perpétuellement].

165 Voir surtout le précieux ouvrage de C. Ullmann, *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, éd. Lieux dits, 2011.

Le Christ, placé dans une mandorle soutenue par des anges, s'étend sur toute la hauteur du tympan. Le Juge, impassible, les bras grand ouverts, règne sans partage sur l'au-delà strictement divisé entre Ciel et Enfer. Le linteau se rapporte au monde terrestre où se déroule la Résurrection des morts qui, déjà debout, sortent de leurs sarcophages. Le Paradis, à gauche, prend l'aspect commun d'une cité fortifiée ouverte peuplée de nombreux élus, nus ou vêtus, sereins et joyeux. L'Enfer plus restreint en proportions s'oppose à l'ordre serein du Paradis par le chaos qui y règne. Les damnés nus voient leurs corps déformés par la laideur du péché (fig. 20 et 21). Écrasés par l'insoutenable douleur du supplice, leurs membres semblent sans force. Les traits tirés de leurs visages révèlent la crainte du châtimement. Les ouvriers du Mal, les démons, arborent des grimaces menaçantes. Leur hideuse présence est accentuée par leur aspect hybride et squelettique. C'est toute une justice divine qui s'exprime. Les dimensions colossales de la balance de la pesée des âmes et la séparation entre élus et réprouvés à peine ressuscités soulignent le thème du partage<sup>166</sup> (fig. 23).

L'Enfer d'Autun, marginalisé, se contente d'un faible espace, relégué dans le coin droit du tympan qui se compose d'une bipolarité instable. L'Enfer se démultiplie en deux entités complémentaires : un Enfer matériel et architectural associé à un Enfer vivant et animalisé (fig. 24). La cité satanique se veut le pendant médiocre de la Jérusalem céleste. Ses formes frustres, animées par des démons, s'opposent à l'harmonie des murs de l'église divine qui abrite les élus. Au faîte de la tour maléfique, un conduit arrondi suggère une cheminée ou un puits par lequel les damnés sont jetés. La Gueule bestiale, greffée sur la paroi, marque le seuil de l'Enfer. Entre ses mâchoires, pend un démon qui, armé d'une fourche, tente de saisir les réprouvés pour les entraîner en Enfer. Compte-tenu de l'importance accordée à la pesée des âmes et de la « duplication » de l'Enfer, la Gueule joue un rôle subsidiaire. Simple élément constitutif de l'Enfer, elle en marque le seuil en surgissant des vantaux de la porte ; son aspect suggère une fonction anthropophage, mais elle ne dévore aucun damné. L'ouverture semblable à une fosse et la Gueule d'Enfer corroborent l'idée récurrente de chute : dans l'une, on tombe à la verticale, l'autre, tendue à l'horizontal, absorbe les pécheurs pour les faire descendre en elle. Jérôme Baschet soulève, à propos de l'Enfer d'Autun, quelques questionnements

---

166 Voir entre autre la description de J. Baschet, dans *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 143-146.

qui restent en suspens : est-il clos ? Les tourments ont-ils commencé ? Le puits fait référence au gouffre abyssal et à l'état de déchéance de l'homme dont il ne semble pas possible de sortir. La Gueule d'Enfer, elle, induit un paradoxe. Elle indique l'entrée du lieu, un passage encore ouvert du monde terrestre à l'Enfer. Cependant, ses mandibules se rabattent aussi sur le corps de ses victimes les enfermant définitivement. La Gueule introduit ainsi l'idée de clôture de l'Enfer et en même temps suggère le début des tortures.

Le tympan roman de la cathédrale d'Autun dévoile une vision restrictive et pessimiste du sort des âmes. L'Enfer est terrifiant, mais le Paradis semble très difficile à atteindre : les élus s'agrippent aux corniches de la cité céleste, d'autres sont hissés par les anges. De plus, le partage des âmes est certes souligné, mais tous les damnés sans exception se sont tournés vers l'Enfer et semblent irrésistiblement attirés. L'inscription confirme cette impression. En effet, l'adresse aux pécheurs, ainsi que l'admonestation finale, rédigées en vers léonins dont la rythmique et la sonorité frappent les esprits, sont explicites. Le Christ prononce une sentence afin de provoquer une réaction de peur chez ses fidèles : « Seul je dispose de tout et couronne les mérites. La peine que j'inflige comme juge retient ceux qu'entraîne le vice ». Le Seigneur conclut par l'impératif menaçant : « Que semblable terreur terrifie ceux que détiennent l'erreur terrestre, car l'horreur de ces images annonce ce qui les attend ». L'image du Jugement Dernier dans sa totalité renforce la dureté du propos. Un motif plus angoissant encore que la Gueule d'Enfer illustre le texte latin : les deux énormes griffes qui extraient de sa tombe un personnage effrayé (fig. 22). Cette pauvre âme qui disparaît, happée, comme engloutie, relie les scènes du linteau à celles du tympan. N'illustre-t-elle pas un jugement immédiat avant la Fin des Temps ? Une double thématique serait donc présente : d'une part, le jugement de l'humanité pécheresse évoquée par les diverses figures suppliciées ou portant l'objet de leur vice, et, d'autre part, un jugement direct individuel par des mains brutales, véritables serres. Inscriptions et illustrations proclament que seul le péché commis détermine la damnation ou le Salut, impliquant une responsabilité humaine considérable. L'Enfer tombe comme une sanction appliquée à la suite du jugement christique selon une logique de rétribution. Et le diable ôte toute consistance à l'homme impuissant, absorbé et tiré vers l'Enfer suprême.

Au XII<sup>e</sup> siècle, le Jugement Dernier ne reste pas cantonné à la sculpture monumentale, il se retrouve sur d'autres supports, plus étroits et moins visibles, comme les pages de manuscrits et quelques chapiteaux. La Gueule d'Enfer n'en perd pas pour autant sa portée symbolique, au contraire, elle s'affirme comme la seule entité du Mal au pouvoir expressif terrifiant sans précédent ; elle incarne à elle seule l'Enfer et sert de cadre aux tortures des réprouvés. Le thème du Jugement Dernier évolue vers une évocation de la damnation qui éclipse les autres aspects du jugement.

#### **4-2 La Gueule, seuil de l'Enfer et châtiment (début XII<sup>e</sup> s.)**

##### *a) Un manuscrit anglo-normand : les Évangiles de Pembroke (ms 120)*

La Gueule, dans le Jugement Dernier des *Évangiles de Pembroke*<sup>167</sup>, incarne à elle seule l'Enfer (fig. 3). Le Jugement Dernier se développe en pleine page sur quatre panneaux horizontaux. La figure du Christ trônant en majesté dans une mandorle et la croix de la Passion, immense, solide et cloutée, s'imposent au centre de l'image sur presque toute la hauteur des trois premières bandes du folio. Des anges assurent la stabilité de la croix placée au premier plan. De part et d'autre de la mandorle, deux anges élèvent vers Jésus les objets de la Passion, celui de gauche, une lance, celui de droite, peut-être la couronne d'épines. Le sacrifice du Christ est ainsi évoqué dans toute sa cruauté ; le Christ tend des mains trouées par les clous. Les deux tiers de l'image représentent le plus haut du domaine céleste, le plus proche de Dieu : des anges sont assis sur la frise supérieure. Les deux autres niveaux sont occupés par les douze apôtres qui, tournés vers le Sauveur, sont assis et tiennent sur leurs genoux des livres, symboles de la transmission du message chrétien. L'attitude des saints et les proportions du dessin accentuent la grandeur physique et sans doute spirituelle du Christ. Au bas de la page, le partage des âmes a été effectué, et chacun rejoint sa future demeure. Le Paradis, à gauche, sous la forme traditionnelle d'une église, a ouvert ses portes, et des élus ont pris possession des lieux ; leurs petites têtes apparaissent aux fenêtres. Un ange garde l'entrée du bâtiment et accueille les nouveaux venus qui s'y dirigent ; vêtus et portant

---

<sup>167</sup> *Évangiles de Pembroke*, Sud de l'Angleterre, 1120-1135 (Cambridge, *Pembroke College*, ms 120), folio 6v, *Jugement Dernier*.

des palmes, strictement alignés, ils marchent vers leur destinée. Un autre ange, en fin de cortège, s'est retourné pour regarder les réprouvés rejoindre le châtiment qui les attend. En Enfer, un diable bestial, tournant le dos à l'ange, force les damnés nus à pénétrer dans l'ancre. L'alignement des personnages surprend tout comme les différences de traitement des âmes. Certaines, libres de leurs mouvements, parviennent à jeter un rapide coup d'œil aux bienheureux, tandis que d'autres sont déjà considérées comme des bêtes puisqu'elles portent un licou. Les démons, telle une armée féroce embusquée entre les mâchoires du monstre, tirent sur les chaînes des réprouvés ou tentent de les attraper au moyen d'outils agricoles, houes, fourche et faux.

La Gueule d'Enfer, d'imposante dimension, est représentée de profil, placée dans l'angle inférieur dans un environnement montagneux qui rappelle par ses cheminées l'image traditionnelle du volcan infernal. Sa peau rugueuse recouverte d'aspérités, peut-être des écailles, son museau infiniment long et fin, et ses narines crachant du feu lui confèrent un aspect « dragonsque », et non léonin. La mâchoire supérieure du monstre est surmontée de deux cornes, comme la Bête de la Terre, dans l'*Apocalypse* de Jean, « qui avait deux cornes semblables à celles d'un agneau et qui parlait comme un dragon » (13, 11). La Gueule d'Enfer se révèle être ici le lieu de châtements éternels, les tortures commencent au seuil de son gosier. Les damnés attachés, maltraités, rabaissés au rang d'animaux domestiques finissent entre les dents de cette créature hors-norme, et subissent le supplice de la fournaise. Le Mal, personnifié par les démons, y réside. En opposition, la Jérusalem céleste apparaît marginalisée. Son architecture, étroite, repoussée vers la bordure gauche de l'image, laisse s'étendre l'Enfer dont la large bouche engloutit les damnés.

#### *b) Un chapiteau sculpté bourguignon, Saint-Révérien*

La Gueule d'Enfer, comme lieu de châtiment, s'impose aussi, face à l'image d'un Paradis miniaturisé, sur un chapiteau de Saint-Révérien<sup>168</sup>. Cependant, le support sculpté, contrairement à la page enluminée, permet de multiplier les vues de l'Enfer sur plusieurs faces de la corbeille. Situé sur une colonnette du déambulatoire, le chapiteau

---

168 Sur la sculpture de cette église, voir J. Dupont, *Nivernais-Bourbonnais romans*, La pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1976, p. 105.

du Jugement Dernier apparaît entouré de monstres d'origine antique – griffon, basilic – et de la Bête de l'Apocalypse. L'ensemble iconographique est très influencé par la thématique du Mal et du châtement. Cette image se lit chronologiquement, de droite à gauche : Résurrection des morts, pesée – avec le grand ange face à la nef – Enfer, Paradis. La logique est temporelle et symbolique. Ainsi, Enfer et Paradis sont sur le même plan ; l'Enfer situé à gauche est « repris » à droite de la pesée. La Résurrection est représentée avec une grande économie d'effets : trois morts en bas sortent de leurs tombeaux ouverts ; au-dessus, deux anges sonnent dans des trompettes. Le monde terrestre symbolisé par les morts qui tendent leurs mains jointes et le monde céleste des anges se distinguent par leur place (haut/bas) et par leur taille (petit/grand).

La pesée des âmes (fig. 57), scène traditionnelle, est dominée par la présence antagoniste d'un ange et de Satan qui encadrent la scène. La sculpture est nettement symétrique, le centre étant marqué par la main divine qui tient la balance. À gauche, l'ange au visage harmonieux et sans passion tend des mains protectrices à deux jugés qui se présentent dans une attitude de suppliants. À droite, face à l'ange, Satan, laid, coléreux, trompeur, s'efforce de gagner à lui une âme comme un voleur. Satan cumule les tares physiques et les vices moraux : corps reptilien couvert d'écailles, visage boutonneux pustuleux, chevelure dressée curieusement rejetée vers la droite, bouche menaçante ouverte sur des dents carnassières. Il jette un regard presque craintif vers le symbole divin qui le domine alors qu'il appuie subrepticement sur le fléau de la balance. Les âmes jugées sont représentées par deux têtes posées sur chaque plateau, l'une bien visible et trahissant la peur, l'autre à peine discernable. Satan, roi de la dissimulation, ne montre guère ses mains crochues ; c'est que l'une tire vers lui l'âme de gauche, alors que l'autre essaie de saisir l'homme situé au milieu, pas encore jugé, qui est tourné vers l'ange. Il cache aussi au-dessous une bouche reptilienne – à l'extrême droite de la scène – sur lequel s'appuie son pied, à moins qu'il n'en sorte (fig. 58). Cette gueule aux crocs prononcés n'occupe que très peu d'espace et semble écrasée par Satan. Elle peut symboliser l'ancre de l'ange déchu, mais elle n'apparaît pas dans toute sa force. C'est sur la face suivante que la Gueule apparaît dans toute sa puissance.

La Gueule aperçue lors de la pesée est reprise, mais sa position a changé et son rôle s'est précisé. Elle incarne ici l'horreur indicible qui attend les damnés. Dans un Enfer

saisissant (fig. 59), les âmes sont prisonnières de trois démons qui les dominent et les torturent, tandis que la Gueule renversée les dévore (fig. 60). Distendue, avec des dents disproportionnées, la Gueule semble reptilienne, mais comporte des oreilles : elle n'est donc pas de ce monde, elle vient des profondeurs et attire les malheureux vers le Mal absolu. Les deux damnés, peut-être un homme et une femme, effrayés, sont enfoncés dans le monstre dévorant par trois démons aux caractéristiques bien marquées. À gauche, un être faunesque au visage très détaillé, aux cornes de bœuf, à la barbe travaillée, aux dents acérées, au sourire sardonique attire l'attention ; muni d'une fourche stylisée, il torture avec délectation le personnage féminin. Au centre, un démon accumule toutes les laideurs : hybridité, maigreur, dents, cheveux dressés. D'allure féline et le corps tordu, il tire la langue, tandis que sa patte griffue saisit la tête du damné de droite. À ses côtés, un démon maigre, aux oreilles de lièvre, étrangle le damné avec une sorte de crochet et le menace avec un marteau. Très curieusement, les trois démons semblent œuvrer à contresens de la dévoration : à l'aide de leurs accessoires, ils tirent les damnés vers le haut, alors que la damnation les pousse vers le bas, vers la Gueule. Cet apparent paradoxe accentue la brutalité de la scène.

Après la vision violente et mouvementée du monde infernal, le Paradis est représenté de façon très traditionnelle et très simple : trois élus, comme étonnés de se trouver à cet endroit, sont debout sous une arche de la cité céleste qui semble être une église.

En dépit des limites du support, la Gueule d'Enfer apparaît à deux reprises dans des positions et des fonctions différentes. Dans la pesée des âmes, elle est comme souvent figurée de profil et en bas à droite, mais elle tourne le dos à la scène. Cette gueule semble contenir Satan dont elle est l'ancre caché, mais menaçant. Elle symbolise un moment de transition, seul le diable semble y séjourner, le sort des âmes n'est pas encore fixé. Sur l'autre face, la Gueule apparaît béante et constitue le socle de l'Enfer et le réceptacle des tortures démoniaques ; la destinée des âmes est scellée pour l'éternité.

La Gueule-seuil telle qu'elle apparaît dans le manuscrit de Cambridge et sur le chapiteau de Saint-Révérien se transforme à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et se voit remplacée par la Gueule-gouffre. Un trou ténébreux, en guise de bouche, sert de réceptacle renversé où les âmes damnées sont plongées. Le monstre infernal, aux caractères bestiaux accentués,

laisse place à l'image d'un puits vivant ou d'un objet animé ouvert sur l'ombre et le néant. L'accent ne se porte plus seulement sur sa mâchoire dentée, mais sur la profondeur de sa gorge et l'étendue de son gosier invisible où le châtiment se déroule éternellement hors de la vue. La Gueule d'Enfer dans sa verticalité souligne la profondeur de la fosse terrestre dans laquelle les réprouvés sont précipités. Malgré sa dimension symbolique, le motif ainsi représenté concerne peu de Jugements Derniers romans. Seuls deux exemples sculptés ont été recensés (la plupart datent de la période gothique) : le premier sur le tympan du portail occidental de la cathédrale de Sanguesa, le second sur le piédroit nord du porche de San Miguel de Estella. Quelques représentations de ce type de Gueule se trouvent aussi dans des manuscrits réalisés en Angleterre et dans le nord de la France.

#### **4-3 La Gueule-gouffre, forme préférentielle de l'Enfer durant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle**

##### *a) Des exemples de sculpture espagnole*

La Gueule renversée du tympan du portail occidental de la cathédrale de Santa Maria de Sanguesa<sup>169</sup> (fig. 62), rejetée au bord de l'arcature, symbolise la demeure du Mal que l'*Évangile de Matthieu* situe à la gauche du Christ. Réalisé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le tympan dédie aussi ces différents registres au Jugement Dernier près de se terminer (fig. 61). Autour de l'immense Christ, nimbé, encadré d'anges sonneurs d'olifants, s'organise le partage des âmes, les élus à gauche, les damnés à droite, comme souvent dans les représentations occidentales. Les quelques allusions à la Résurrection, tel le réveil des morts sortant de leurs sarcophages, se voient reléguées sur le linteau. La pesée des âmes, semblable à celle de Saint-Lazare d'Autun, a été décentrée pour faire partie de la représentation de l'Enfer. Ce dernier se compose d'une gueule ouverte sur des pécheurs souffrants et sur toutes sortes de faces diaboliques. La voussure décline les différents châtiments infernaux comme l'avarice et la luxure, par exemple. La pesée des âmes, somme toute traditionnelle, penche en faveur de l'âme méritante, symbolisée par

---

169 Au sujet de ce portail, regarder E. Arragones Estella, *La Imagen del Mal...*, op. cit., p. 55-56.

un oiseau, alors qu'un serpent figure les mauvaises actions d'un autre défunt. On peut aussi imaginer que les vices et les vertus d'un même fidèle sont déposés sur les plateaux de la balance, et malgré l'attitude trompeuse d'un démon, le fléau semble indiquer une destinée positive pour l'âme jugée. Au sein de l'image infernale, l'artiste s'intéresse au sort définitif des âmes en distinguant trois états différents. Situées au-dessus de la Gueule, des silhouettes nues et alignées se dirigent vers le Seigneur et s'éloignent de l'Enfer ; elles marchent vers le Salut et pourraient représenter les âmes éprouvées puis graciées. Au centre des mâchoires infernales, deux femmes reconnaissables à leur poitrine généreuse restent prisonnières du péché et du monstre. Associées au tourment de la luxurieuse dévorée aux seins par des reptiles sculptée sur la voussure, elles constituent les uniques damnées dont la destinée semble scellée sans aucune échappatoire possible. Enfin, à gauche de la balance, deux âmes vêtues tournent le dos à l'Enfer. Ces pré-élus sauvés s'apprêtent à rejoindre les hauteurs du Paradis à la droite du Christ. Les destinations des âmes et le résultat positif de la Psychostasie donnent à cette image un caractère optimiste. Plusieurs élus sereins vivent dans l'harmonie aux côtés du Christ, pendant que de nombreuses âmes, après une attente douloureuse, quittent l'épreuve de la purgation pour l'Éden éternel.

Aucune représentation matérielle du Paradis sous la forme d'une cité ou d'une église ne figure en face du lieu de damnation. L'allusion à la Jérusalem céleste se résume à un ordonnancement de personnages vêtus priant le Seigneur. L'Enfer zoomorphe, quant à lui, regorge de détails concrets. La Gueule, de type léonin avec ses petites oreilles pointues, ses gros yeux en amande et son museau court, en constitue l'élément majeur. Détail étonnant, elle semble dépourvue de crocs car les dents visibles sur la mâchoire supérieure paraissent appartenir à l'être démoniaque placé au faîte du motif principal. Sa position totalement renversée accentue l'impression de gouffre dans lequel chutent les damnés. S'additionnent plusieurs têtes à la mâchoire béante qui encadrent la Gueule et la renforcent : la première, en haut et au centre, porte une crête « dragonsque » et de puissantes canines, la seconde, en bas à droite, tire la langue. Au fond de la gorge infernale, des visages grimaçants s'empilent les uns sur les autres.

La Gueule d'Enfer de ce portail espagnol ne se limite pas comme souvent à quelques éléments symboliques ; les excroissances démoniaques qui la prolongent témoignent de

la puissance du Mal qu'elle génère. La Gueule d'Enfer reste la demeure de la laideur du vice et du Malin qui rongent l'humanité.

Un autre composition sculptée en Espagne, sur le portail nord de San Miguel de Estella<sup>170</sup> (fin XII<sup>e</sup> s.), désormais érodée, semble également se rattacher à la thématique du Jugement Dernier (fig. 54). Sur le relief navarrais, l'Enfer occupe une place plus modeste et se réduit à une mise en scène de l'agitation démoniaque qui environne une gueule béante (fig. 55). Le monstre, de type léonin, la face écrasée au sol et les canines dirigées vers le haut, joue donc un rôle subsidiaire. Or, il s'agit ici d'une organisation atypique car l'acte de jugement se concentre essentiellement sur le relief latéral à l'ouest du portail où la Gueule dévore les ignorants. Sur le tympan, s'élève le Christ en majesté dans une mandorle que soutiennent deux anges. Autour du souverain, les quatre symboles des évangélistes forment le Tétramorphe, la Vierge Marie et saint Jean s'illustrent dans leurs rôles d'intercesseurs. Le long des voussures, figurent les vieillards de l'Apocalypse, une farandole angélique qui évoque la voûte céleste, de nombreux prophètes et diverses représentations de châtements infernaux, sur le modèle de la cathédrale Santa Maria de Sanguesa (l'avare, la bourse autour du cou, est traîné de force, la luxurieuse est transportée sur les épaules d'un démon, par exemple).

À Estella, se manifeste sans doute une glorification du Christ : l'homme qui s'est donné en sacrifice pour sauver l'humanité est devenu un être supérieur qui est ressuscité pour régner sur les éléments. En effet, en face de la pesée des âmes, les saintes femmes visitent le sépulcre vide que leur désigne l'ange messenger. L'inscription gravée sur les rebords de la mandorle christique NEC DEVS EST NEC HOMO PRESENS QVAM CERNIS IMAGO SED DEVS EST ET HOMO QVAM SACRA FIGURAT IMAGO fait d'ailleurs allusion à la double origine de Jésus, à la fois humaine et divine.

L'église d'Estella, dédiée à saint Michel, rend hommage à l'ange éponyme : l'artiste cumule deux schémas iconographiques récurrents dans l'art médiéval, saint Michel qui d'abord lutte et écrase le Mal, puis qui procède à la pesée des âmes. L'ange offensif, à gauche du support et sous les yeux d'un autre envoyé céleste, plante sa lance dans la gueule d'une créature ondulante recouverte d'écailles, un dragon. L'arme du combattant

---

170 E. Arragones Estella, *op. cit.*, p. 57-61, propose une étude précise des scènes infernales figurant sur le portail de San Miguel de Estella.

transperce de part en part le corps du monstre. Saint Michel, lorsqu'il terrasse le Diable, se présente comme une allégorie de la victoire de la foi chrétienne sur le Malin. Dans la vision apocalyptique de saint Jean<sup>171</sup>, il expulse le dragon, donc Satan, hors des cieux, le précipite sur la terre et l'enferme pour l'éternité. Après avoir été le bourreau du diable, l'archange est le maître de cérémonie du jugement. Il porte la balance qui penche en faveur ou non des âmes, et dans sa mission psychopompe, guide les hommes dans l'au-delà vers le Salut ou la déchéance. La pesée des âmes constitue une étape décisive car l'issue du processus détermine le sort définitif des fidèles. L'épisode s'inscrit dans la tradition iconographique selon laquelle une tête déposée sur le plateau de gauche symbolise les bonnes actions réalisées par l'homme, et un démon hybride, à droite de l'instrument de mesure, tente de récupérer l'âme en menaçant l'ange de ses griffes acérées. Le personnage jugé, comme à Saint-Lazare d'Autun ou à Saint-Trophîmes d'Arles, s'apparente à une petite figurine en pied et nue qui matérialise l'âme du défunt. Dans l'œuvre d'Estella, le bienheureux, à la destinée scellée, se tourne déjà vers le Paradis tandis que le démon se place au-dessus de la Gueule d'Enfer, dans l'axe maléfique qu'elle a elle-même tracé. Rarement dans l'image du Jugement Dernier, Paradis et Enfer se superposent (ils sont le plus souvent placés côte à côte). À Estella, le Sein d'Abraham protège les élus. Le Père enveloppe les âmes dans le drapé de sa toge comme dans la plupart des représentations de la parabole de Lazare et du mauvais riche ; pendant ce temps, la Gueule, dans une perspective oblique, enserme les damnés entre ses crocs. Ainsi, le domaine infernal se voit relégué dans la partie inférieure de la composition. Le démon, perturbateur de la pesée, piétine aussi les réprouvés qui s'enfoncent au creux des mâchoires d'une bouche animale. D'autres diables participent au châtement, l'un enchaîne les impies pour les jeter dans l'ancre vivant, le second ravive les flammes. La bête, représentée à l'envers – cette disposition renversée n'est pas spécifique au Jugement Dernier –, referme sa gueule immense sur les pécheurs effrayés. Disposée de profil, elle est dotée d'une crinière, de grandes pupilles, d'oreilles pointues, d'un large museau terminé par une truffe ronde et d'une denture fournie qui broie les

---

171 *Apoc.*, 12, 7 : « Et il y eut guerre dans le ciel. Michel et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon et ses anges combattirent » ; 12, 9 : « Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui » ; 20, 2 : « Il saisit le dragon, le serpent ancien, qui est le diable et Satan, et il le lia pour mille ans ».

pécheurs. L'ensemble de ces détails physiques qualifient la Gueule comme féline. En outre, l'attitude du démon qui introduit au creux de son oreille un soufflet ne paraît pas dépourvue de sens lorsqu'on connaît la description précise du Léviathan dans le *Livre de Job*<sup>172</sup>. Le diabolin attise certainement le feu qui emplit le gosier de cette chaudière animée.

La répartition des protagonistes sur le panneau de San Miguel d'Estella souligne la défaite du Mal avant le Jugement Dernier, et sa persistance dans l'au-delà. D'un point de vue graphique, les bons et les méchants sont strictement séparés. Pourtant, les scènes dans lesquelles ils se répartissent restent complémentaires et se lisent simultanément. L'Enfer dans son entier, situé symboliquement à droite, apparaît comme le pendant inversé du Paradis. Au calme et à l'impassibilité d'Abraham s'opposent le chaos et le mouvement des diables qui s'affairent à proximité de la Gueule. Saint-Michel est le personnage principal du récit. L'ange guerrier suggère la domination du Bien qui cause l'emprisonnement de Satan. L'ange juge ouvre la porte du Ciel, en haut, et la porte des Enfers, en bas. Les saynètes de droite recèlent des temporalités différentes : la pesée des âmes insiste sur un instant clef du jugement qui est en cours d'exécution quand l'éternité s'exprime dans les bras rassurants de Dieu et dans la gorge oppressante de l'Enfer. Aussi l'artiste a-t-il voulu révéler la puissance du Mal qui prend la forme de l'animalité la plus effrayante – le dragon satanique et la Gueule engouffrante – et détaille la punition brutale des incrédules. La Gueule d'Enfer, sous-jacente, habite les profondeurs du monde. Son caractère abyssal s'exprime grâce au jeu de regard des personnages principaux : Abraham baisse les yeux vers l'Enfer et saint Michel se penche au-dessus de son adversaire. Sur le portail d'Estella, la Gueule est un objet vivant de supplice, une fournaise close qu'alimentent les démons. Ces êtres hideux sont les véritables acteurs du châtement car ils régénèrent le feu en l'approvisionnement en damnés.

---

172 *Livre de Job*, 41, 19 (10) : « Des flammes jaillissent de sa bouche, Des étincelles de feu s'en échappent » ; 41, 20 (11) « Une fumée sort de ses narines, Comme d'un vase qui bout, d'une chaudière ardente » ; 41, 21 (13) : « Son souffle allume les charbons, Sa gueule lance la flamme » ; 41, 31 (22) : « Il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière ».

La thématique du Jugement Dernier se développe aussi dans les manuscrits de la fin du XII<sup>e</sup> siècle où il est associé à la Gueule d'Enfer sous une forme qui se rapproche des exemples sculptés ibériques.

*b) Des enluminures anglo-normandes et françaises*

Une page enluminée du *Psautier de Saint-Fuscien*<sup>173</sup> illustre le devenir de l'âme après la mort (fig. 6). La composition cruciforme est disposée en plusieurs scènes à la manière d'un retable dont la superposition des plans induit un découpage temporel auquel participe le motif de la Gueule d'Enfer.

Les événements présents, l'état provisoire des âmes, et la Résurrection des morts annoncée, occupent le panneau horizontal lui-même subdivisé en plusieurs tableaux. Les hommes, membres du clergé ou rois, déjà triés, forment deux cortèges dans les compartiments latéraux, à gauche dans l'attente du jugement, à droite liés par des démons, donc promis à l'Enfer, tandis que les ressuscités, établis sur deux registres, sortant de tombeaux divers, lèvent le visage vers Dieu ou penchent inexorablement vers l'Enfer. Tout en haut du feuillet, la figure du Christ glorieux, dans un espace vide, annonce le futur.

Sur l'autre pôle de l'image règne l'Enfer préexistant sous la forme d'une gueule animale renversée et de profil. Sa forme arrondie et les flammes qui s'en extraient l'apparentent à un puits vivant, à la fois contenant et symbole du châtement éternel. Certains détails physiques donnent à cette gueule un aspect animal. Malgré sa position, ses deux yeux luisants et rougeoyants sont bien visibles et leur couleur annonce le brasier qui brûle à l'intérieur de son corps. De son oreille arrondie, s'échappe un serpent. Une truffe et un pelage touffu rapprochent le monstre du lion, mais sa bouche est ourlée d'écailles reptiliennes. Une grande férocité se dégage de cette créature néfaste : une rangée de crocs pointus suggère la cruauté anthropophage, une fournaise naît au fin fond de son gosier, et une fourrure sombre accentue son regard sauvage. Par sa bestialité, par l'ouverture démesurée de sa mâchoire, le monstre donne une réalité matérielle à l'idée de

---

<sup>173</sup> *Psautier de Saint-Fuscien*, France du Nord, fin XII<sup>e</sup> s. (Amiens, BM, ms 19), folio 12v, *Jugement Dernier*. Voir l'analyse développée de J. Baschet, dans *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 174-176 et la belle reproduction dans Y. Christe, *Jugements Derniers...*, *op. cit.*, p. 49.

gouffre et d'abysse. Au milieu des flammes, deux damnés à demi-engloutis, qui personnifient les péchés les plus durement condamnés par l'Église, l'avarice et la luxure, subissent leurs peines. L'Enfer reste dynamique car constamment approvisionné par un démon qui agrippe un damné nu, forcé de chuter entre les mandibules. Un impie, sous la pression d'un autre démon, s'apprête à basculer de la cuve qui lui sert de tombeau, en Enfer.

L'artiste a volontairement séparé, dans l'espace et par un contraste chromatique, le temps limité des scènes de la Résurrection des morts et du partage des âmes, donc des réalités transitoires, et les demeures éternelles de l'après jugement : le Ciel, en haut, suggéré par les anges, l'Enfer, en bas, à la fois détaillé et symbolique. Cette structure bipolaire verticale accorde la même importance aux représentations du Ciel et de l'Enfer. Néanmoins, le Paradis n'est occupé que par la présence spirituelle du Christ : point d'élus à ses côtés. À l'inverse, l'Enfer réunit les pécheurs coupables des fautes les plus graves. Un moine, pour s'être détourné de la parole divine, accompagne dans leurs supplices la femme concupiscente mordue aux seins par des reptiles<sup>174</sup> et le riche avide, la bourse autour du cou<sup>175</sup>. Seul le Christ-Juge, impassible, semble hors du temps. La Gueule d'Enfer, pendant maléfique, se situe à la fois dans le passé – elle préexiste au jugement –, et dans le présent ou le futur – elle a commencé et continuera d'accueillir les damnés. Intemporelle, elle est le lieu de tourments d'avant et d'après le jugement. Ainsi l'accent est-il porté sur un au-delà ouvert sur l'incommensurable. L'ultime demeure des êtres mauvais, insatiable, ne cesse de se nourrir de nouvelles âmes jusqu'à la Fin des Temps.

La Gueule désormais semble ne plus pouvoir assouvir sa faim d'âmes. Le monstre ne se contente plus de quelques pécheurs à dévorer, mais il en ingurgite une grande quantité. Un Livre d'Heures anglo-normand<sup>176</sup> de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, conservé à

---

174 J. Leclercq-Kadaner (Marx), « De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de "La migration des symboles" », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 18, 1975, p. 37- 43.

175 J. Leclercq-Marx, « Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane... », *op. cit.*, p. 43-64 ; J. Le Goff, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1990 ; Flavian C., « Recherches sur le thème de l'avare, de l'usurier et du mauvais riche dans la sculpture du diocèse de Clermont aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », *Bulletin annuel du Centre international d'Études Romanes*, n° 94, 1995, p. 107-183.

176 *Psalterium Westmonasteriense*, Anglo-normand, fin XII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms lat. 10433), folio 9, *Jugement Dernier*. Sur ce manuscrit, voir essentiellement C. M. Kauffmann, « *Romanesque Manuscripts, 1066-1190* », dans *A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, III, Londres, Harvey Miller

la BnF, présente, dans une illustration du Jugement Dernier, une gueule ainsi remplie (fig. 5).

Le Jugement Dernier peint dans ce manuscrit se divise en deux compartiments, nettement séparés par une bordure verte : le Ciel dans la partie supérieure, le monde des morts et l'Enfer en-dessous. Les forces célestes sont incarnées par des anges. Deux d'entre eux, de part et d'autre d'un trilobe, portent les instruments de la Passion, une croix à gauche et des clous à droite. Au centre, un autre ange assis expose dans ses mains un objet difficilement identifiable : s'agit-il d'une maquette, d'un coffret ou plus vraisemblablement d'une couronne stylisée ? Sur les deux tiers du folio, le Christ, couvert de plaies sanglantes, se tient debout dans une grande mandorle, il est ainsi clairement désigné comme celui qui a été sacrifié. Il déroule des phylactères et divise les élus à sa droite des damnés à sa gauche. Les inscriptions latines reprennent le texte de l'évangéliste saint Matthieu et désignent le sort des âmes : « Alors le roi dira à ceux qui seront à sa droite : venez-vous qui êtes bénis de mon Père ; prenez possession du royaume qui vous a été préparé dès la fondation du monde » (25, 34). « Ensuite il dira à ceux qui seront à sa gauche : Retirez-vous de moi, maudits ; allez dans le feu éternel qui a été préparé pour le Diable et pour ses anges » (25, 41). Le Christ coupe verticalement l'image. À sa gauche, en bas, les morts ressuscités se réveillent et soulèvent le couvercle de leurs tombeaux. En-dessous, une foule de personnages nus semblent attendre le verdict final du Christ. À droite, une gueule complétée d'une fournaise engloutit des damnés également nus. Surplombant la Gueule, des démons noirs<sup>177</sup> tourmentent un pécheur. Au centre, placée sous les pieds du Christ, un autre demi-trilobe accueille une image rarement associée au Jugement Dernier, celle de la tentation d'Ève par le Serpent enroulé autour de l'arbre de la Connaissance.

La Gueule monstrueuse, mais rejetée aux marges de l'image, symbolise l'Enfer. De couleur sombre et lugubre, elle est dotée de crocs tranchants rouge feu. La situation

---

Publishers, 1975, p. 110 ; R. A. Baltzer, « *The Little Office of the Virgin and Mary's Role at Paris* », dans *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Sources Studies, Regional Developments, Hagiography*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 463-484 ; F. O. Buttner, « *Der illuminierte Psalter im Westen* », dans *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 9, 14 et 19.

177 Sur la couleur noire et ses connotations négatives, voir J. Leclercq-Marx, « La couleur de la peau dans le Moyen Age central, perception et représentation », *Revue d'Auvergne*, n° 594, 2010, p. 281-305 ; M. Pastoureaux, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

spatiale de la Gueule et son apparence sont peu courantes. Renversée, elle est tout de même vue de trois-quart ; ses deux yeux fixent la scène du Péché Originel qui, de ce fait, est désigné comme la principale cause de la damnation qui menace l'homme. La face plissée et la mâchoire flasque du monstre l'éloignent de l'espèce léonine dont s'inspirent souvent les artistes et le classent parmi les créatures issues des profondeurs des abysses. Au-dessus de son gosier, des damnés sont couchés dans les flammes, la bête dévore l'un d'eux par la tête. Le Christ, quant à lui, relie le haut et le bas de l'univers. Si l'on part de l'hypothèse que l'ange tient une couronne, cette dernière, dans l'axe du visage du Christ, signifie qu'il incarne le souverain dominant le cosmos tout entier. Les différentes couches de couleurs soulignent cette opposition entre le Bien et le Mal : en effet, les tons de l'air, de l'eau, de la terre et du feu solaire forment un arc-en-ciel autour de la figure immense du Christ. Ces teintes sont d'ailleurs reprises en dessous de la bordure horizontale, seulement du côté des pré-élus. En Enfer, ce sont des flammes rougeâtres éternelles qui courent le long de la ligne de séparation.

Le Jugement Dernier semble à peine commencé. Les morts se lèvent, les élus sont encore dévêtus en-dessous du Christ, et non proches de lui. L'accent mis sur l'épisode de la Genèse détermine l'origine du Mal qui poursuit chaque âme. Le Christ, sauveur de l'humanité pécheresse, s'élève au-dessus d'elle et fait le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

Cette enluminure représente donc l'univers tel que l'homme médiéval l'imagine : le monde infernal s'étend sous la croûte terrestre, les anges habitent les nuées et le Christ domine le tout. Nous est contée l'histoire de la Chute de l'homme et de son Salut, depuis les origines, le Péché Originel, jusqu'à l'heure du Jugement Dernier qui marque la Fin des Temps. La composition de cette image traduit aussi la conception du temps selon le Christianisme. L'éternité divine est suggérée par le vaste emplacement dédié au Christ et aux anges, sur les trois quarts supérieurs de la page. Le temps humain, limité, s'inscrit au contraire dans des espaces cloisonnés et resserrés ; la brièveté de l'existence, sanctionnée par la mort depuis l'exclusion de l'Éden, se manifeste à travers des détails symboliques : la nudité des défunts, la représentation des corps humains inachevés, comme coupés. Le temps de la damnation est symbolisé par la Gueule infernale dont la monstruosité ne laisse voir qu'une partie du monde de Satan ; au-dessous d'elle, au delà

de l'image, on ne peut qu'imaginer l'horreur d'un châtiment qui se déroule sans limite de cruauté et de durée.

Une enluminure semblable, qui détaille voire multiplie les allusions aux lieux et aux temps dans lesquels se déroule le Jugement Dernier et qui place l'Enfer en position inférieure sous la forme d'une gueule renversée et débordante, se retrouve dans un autre ouvrage de la même époque, la *Bible de Saint-Omer*<sup>178</sup>.

Le Jugement Dernier de ce manuscrit témoigne de l'influence anglo-normande, mais l'artiste y a ajouté une touche personnelle. Tout d'abord, l'épisode se répartit en deux folios qui développent des thématiques différentes mais complémentaires : le Christ en majesté et le partage des âmes au folio 44r, une représentation de la Résurrection des morts et une opposition entre le Paradis et l'Enfer au folio 45r. Les images se divisent, comme dans le Livre d'Heures anglais, en trois parties, mais dans une distribution tout autre.

Au feuillet 44r figure le Jugement Dernier (fig. 7). L'épisode se décline sur trois bandes régulières bien séparées. Dans la partie supérieure de l'enluminure, inscrit dans un cercle, le Christ trône assis, les bras grands ouverts. À sa droite, un ange présente debout une croix embrasée et illuminée, symbole magnifié de la Passion. Un autre ange, à sa gauche, porte un cierge. Aux pieds de son fils, la Vierge Marie suppliante intercède en faveur de l'humanité. Assis dans le tableau central, huit apôtres, font la transition entre le monde céleste du Christ et le monde terrestre. Saint Pierre a posé sur son épaule la clef de la Jérusalem céleste, encore invisible. Face à lui, les quatre évangélistes, sous leur forme humaine, sont munis des livres qui annoncent la Bonne Nouvelle. L'artiste a limité le nombre de personnages afin de mettre en relief le message évangélique d'une part, et le rôle de l'Église dont Pierre est le fondateur, d'autre part. En bas du feuillet, dans la troisième partie de l'image, le partage des âmes des vivants encore vêtus a déjà eu lieu, sans aucune allusion à une pesée, mais à la manière indiquée dans l'*Évangile de Matthieu* (25, 32) : « Toutes les nations seront rassemblées devant lui. Il séparera les uns d'avec les autres, comme le berger sépare les brebis d'avec les boucs. ». Les élus, dont les accessoires et les vêtements témoignent de leur lignée royale (des silhouettes sont

---

<sup>178</sup> *Bible de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1190-1200 (La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, ms 76 F 5, folios 44r et 45r, *Jugement Dernier*.

couronnées) ou sacerdotales (un évêque est coiffé de sa tiare, et un moine est reconnaissable à sa tonsure), restent sous la protection d'un ange armé. Ce dernier menace de son épée les futurs damnés, les éloigne des bonnes âmes, et les conduit vers leur lieu de punition gardé par un démon. Cet agent du Mal, d'aspect faunesque, s'apprête à les entraîner au-delà du monde visible. En effet, il disparaît à moitié derrière la bordure du cadre.

Le feuillet 45r (fig. 8) comporte également trois scènes, le Paradis, la Résurrection des morts et l'Enfer, mais dans une disposition qui privilégie la scène centrale, le réveil des morts, nettement séparée des deux représentations antithétiques des demeures éternelles, placées de part et d'autre. Dans une position christique, le Sein d'Abraham occupe un demi-trilobe dans la partie haute de la miniature. Tout en descendant des nuées, deux anges balancent des encensoirs et tiennent des récipients, peut-être des calices stylisés ou la manne céleste. Au creux du vêtement du Patriarche, les élus apparaissent nus et sereins. Le caractère bénéfique du lieu est accentué par la teinte bleue parsemée d'étoiles scintillantes. Sur les trois quarts de l'image et au centre, les morts sortent de leurs tombeaux, comme éveillés par les sonneurs d'olifants. Les corps adoptent diverses attitudes : certains s'extirpent à peine de la cuve tandis que d'autres se sont déjà presque relevés ou en sont extraits. Au-dessous de sarcophages, des morts surgissent d'urnes funéraires. L'artiste n'a visiblement privilégié aucun mode de sépulture ; ainsi le Jugement Dernier concerne tous les défunts. De chaque côté de ces réceptacles, des anges musiciens se dressent sur un empilement de pierres qui prend tout son sens lorsque l'on examine le dessin inférieur. Dans un demi-cercle bien marqué, une gueule animale, représentée de profil et placée au centre d'une caverne, engloutit une foule de damnés. De ceux-ci, ne subsistent que leurs têtes ; entassées, elles sont réifiées, perdent toute humanité. Deux démons bestiaux, proches du satyre antique, jettent ou entraînent les réprouvés à l'intérieur de la Gueule monstrueuse. Celui de gauche transporte sous son bras une âme. Son acolyte dépose violemment un pécheur au-dessus de ses compagnons d'infortune. La Gueule d'Enfer se rapproche du type léonin par sa crinière, son museau plissé et sa large truffe. De petits crocs pointus noirs courent le long de sa mâchoire démesurément ouverte. La mandibule inférieure de la Gueule semble se terminer par une tête de rapace ; la Gueule serait alors de type hybride. La créature se

trouve sous terre comme à l'entrée ou au plus profond d'une cavité. L'Enfer prend la forme d'un arc régulier clos surmonté de rochers. Le tracé rectiligne et fantaisiste de l'Enfer contraste avec l'amas pierreux qui le surplombe. Le visible fait partie du monde terrestre, l'inimaginable se dissimule dans les abîmes. La rondeur de l'Enfer répond aux arabesques du Paradis. En haut, les bienheureux sont englobés et protégés dans le vêtement d'Abraham. Les damnés eux, prisonniers de la Gueule, y sont dévorés. Les pôles du Bien et du Mal, séparés par la Résurrection des morts, se situent sur le même axe, composant alors une structure binaire verticale. Ce même jeu de miroir se lit dans la superposition des figures angéliques et démoniaques.

L'étude comparative des deux folios de la *Bible de Saint-Omer* permet d'établir des correspondances de thème à thème. Le Christ du Jugement Dernier s'impose comme le successeur d'Abraham. Les évangélistes transmettent la Bonne nouvelle, et les morts sont appelés à ressusciter. Le partage des âmes est réalisé au folio 44r, et la destinée des élus est précisée dans l'illustration suivante. Dès le Jugement Dernier, le sort des damnés est scellé : ils s'accrochent sous la contrainte au corps d'un démon qui s'apprête à franchir la limite ou la porte qui le sépare de l'Enfer incarné par la Gueule féline ; ce personnage diabolique semble se déplacer d'une page à l'autre. Le démon fait le lien entre un épisode temporaire du Jugement Dernier et l'Enfer intemporel. On peut considérer la Gueule comme l'aboutissement du récit dépeint sur ses deux pages, elle appartient à l'éternité et se présente comme un espace clos destiné au supplice des damnés. Ces deux folios sont significatifs de la vision des temps eschatologiques de l'homme médiéval, temps durant lesquels punition et récompense seront équitablement distribués, mais ils ne constituent pas une illustration précise des textes sacrés<sup>179</sup>. L'organisation des images relie également Bible hébraïque et message chrétien. Le folio 45r contient une allusion à l'Ancien Testament sous la forme d'Abraham qui accueille les élus en son sein. Le folio 44r se réfère totalement au Nouveau Testament en rappelant les principaux dogmes chrétiens : la Passion, l'intercession de Marie, le rôle de l'Église symbolisé par Pierre et le message évangélique.

---

179 Paul, *Première Épître aux Thessaloniens*, 4, 16 : « Le seigneur lui-même, à un signal donné, à la voix d'un archange, et au son de la trompette de Dieu, descendra du ciel, et les morts en Christ ressusciteront premièrement » ; 4, 17 : « Ensuite nous, les vivants, qui seront restés, nous serons tous ensemble enlevés avec eux sur les nuées, à la rencontre du Seigneur dans les airs, et ainsi nous serons toujours avec le Seigneur ».

Le Jugement Dernier de la *Bible de Saint-Omer* détaille l'avènement du Christ à la Fin des Temps sur des feuillets différents. Mais, tout en réunissant sur un même folio le Paradis et l'Enfer, l'artiste accorde beaucoup d'importance à l'image de la Gueule dévorante qui bénéficie d'une place centrale et d'un espace étendu, contrairement à de nombreuses représentations du Jugement Dernier où elle est marginalisée.

À partir de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, quelques manuscrits précisent davantage les épisodes essentiels du retour du Messie et développent en pleine-page chaque étape du Jugement Dernier, du réveil des âmes par les trompettes célestes à l'élévation définitive vers l'Éden. Les artistes octroient alors une place privilégiée à la représentation de l'Enfer et, plus encore, au motif de la Gueule ; c'est le cas en particulier dans le *Psautier de Winchester* et la *Bible en images de Pampelune*.

#### 4-4 La Gueule ou l'Enfer absolu dans des manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle

##### *a) Le « gorgonéion » du Psautier de Winchester (1150), un Enfer monstrueux mais contenu*

Le *Psautier de Winchester*<sup>180</sup>, dit de Saint-Swithun (1150-1160), contient au folio 39r (fig. 4) une des images de la Gueule d'Enfer qui a le plus suscité l'intérêt des chercheurs<sup>181</sup>. Elle conclut le cycle peint relatif au Jugement Dernier. Celui-ci se développe sur plusieurs feuillets, des pages 31r à 39r. La Résurrection des morts (fol. 31r) est suivie par la présentation du « tribunal céleste », le Christ (fol. 32r et 35r), les anges (fol. 33r), les apôtres (fol. 36r), dont le commentaire en français anglo-normand précise qu'ils sont là *pur jugier* [« pour juger »]. Deux folios (fol. 34r et 37r), construits à l'identique, dépeignent sous forme de têtes variées entassées dans la partie supérieure de l'image, les élus d'une part, désignés comme ceux qui seront à la *destre*, les damnés d'autre part, ceux qui *serunt* à la *senestre*, sous chacun des groupes sont représentés en pieds des membres du clergé. Enfin, la suite d'illustrations s'achève sur deux

---

180 *Psautier de Winchester*, Winchester, 1150 (Londres, B. L., ms Cotton Nero C IV), folio 39r, *L'ange et l'Enfer*.

181 Voir surtout l'étude poussée de G. Ledon, « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer... », *art. cit.*, p. 363-366 et 369. Citer également J. Baschet, « Image du désordre et ordre de l'image : représentations médiévales de l'enfer »..., *art. cit.*, p. 16.

représentations de l'Enfer, sous la forme d'un lieu de tortures au folio 38r, d'une vaste gueule au folio 39r.

Sur le folio 38r, figure le vestibule de l'Enfer où les pécheurs récemment jugés sont accueillis par des démons cornus, velus ou pustuleux, des êtres hybrides qui les malmènent, les mordent, les aiguillonnent comme du bétail. Au dessous, d'autres sont tourmentés par des diables tout aussi monstrueux : à droite, un réprouvé est suspendu la tête en bas, pendant que d'autres cuisent dans un chaudron, à gauche, un malheureux est mutilé par deux êtres gigantesques qui s'apprêtent à abattre une hache sur son poignet après lui avoir déjà coupé l'autre main. Ce personnage est peut-être le seul pour lequel on peut imaginer les raisons de sa présence dans ce monde de douleur, car il subit le châtement généralement réservé aux parjures<sup>182</sup>.

À ce lieu de supplices succède l'Enfer absolu sous la forme d'un « gorgonéion » : « ici est enfers », précise le commentaire du folio 39r. Deux mâchoires puissantes recouvertes d'écailles s'articulent et donnent vie à un monstre double. Pendant que les premiers damnés sont reçus par l'assemblée de diables sur le folio 38r, le ventre avaleur, prisonnier de son enveloppe infernale, retient les impurs pour une durée indéfinie, sur la page suivante. Débordant d'âmes, il est refermé par un ange qui détient la clef de la porte. Loin de s'ouvrir de profil, réduite aux marges du dessin, la Gueule devient le centre de l'image, son principal sujet. Elle se présente comme une structure asymétrique qui délimite en son centre une forme circulaire<sup>183</sup>. Deux gueules géantes s'aplatissent, s'élargissent, se rejoignent et découvrent l'intérieur de leur gorge, invisible dans la plupart des autres représentations de la Gueule d'Enfer. Dans le psautier britannique roman, les impies, aux corps décharnés transpercés par les fourches de leurs bourreaux, ainsi que Satan, sous les traits d'un grand démon faunesque, séjournent dans les entrailles du monstre ; la proximité de l'humain accentue, par contraste, la part animale de l'Enfer dont témoignent les têtes hybrides – mi serpent mi chien – qui ourlent le pourtour de la Gueule<sup>184</sup>. Bien plus qu'un être dévorant, la Gueule ressemble à un organe

---

182 K. Uetschi et E. Dehoux, dans « La main du parjure, la trahison au Moyen-Âge », *Actes du colloque de Lyon* (2008), indiquent que si l'émanotation (l'amputation de la main) peut punir les voleurs, les adultères ou les sacrilèges, elle est cependant réservée généralement aux parjures.

183 Seul J. Baltrusaitis, dans *Le Moyen Âge fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981, p. 40, assimile cette créature à un mollusque.

184 G. Ledon, *art. cit.*, p. 363, propose une interprétation de ce foisonnement de détails monstrueux, par

de nutrition, suggère un gosier qui digère ses proies. Entre ces parois stomacales, la peine éternelle paraît dans toute son horreur, mais elle est circonscrite. La Gueule, non seulement est dotée de deux mâchoires communicantes, mais elle s'implante aussi dans un cadre rectangulaire collé contre elle et la pièce, dans laquelle elle se situe, est close par une porte<sup>185</sup>. Aussi, selon Gérard Le Don, le monstre est-il contenu en Enfer, maîtrisé par l'ange et même muselé, les gonds fixés sur ses crocs, « le monstre surgissant ne fait plus face, il regarde le mur de sa prison<sup>186</sup> ». La porte que contrôle la figure céleste sert de frontière matérielle entre les domaines du Bien et du Mal ; elle sépare la lumière et les ténèbres et souligne l'éloignement de Dieu, principal châtiment des réprouvés. La porte gardée par l'ange symbolise la victoire finale du Christ sur les forces maléfiques et fait écho à l'épisode de la Descente aux Enfers. Cette image réflexive, de deux gueules dressées l'une contre l'autre, donne donc à voir moins le lieu de damnation des pécheurs que la capture de l'Enfer et de Satan, telle qu'elle nous est contée dans l'*Apocalypse* de Jean<sup>187</sup>.

#### *b) La Bible en images de Pampelune (1180), un Enfer double*

Une *Bible en images*<sup>188</sup>, réalisée en deux exemplaires au scriptorium de Pampelune, l'un conservé à Amiens, l'autre à Harburg, recèle également une représentation en pleine page d'un Enfer clos (fig. 9). Cet ouvrage espagnol de la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle illustre sur plus de cinq cents folios des scènes tirées de l'Ancien Testament, les principaux épisodes de la vie du Christ tels que les rapportent les *Évangiles*, mais aussi les supplices endurés par des martyrs chrétiens et les miracles attribués à divers saints. Il s'achève sur un Jugement Dernier détaillé en différentes séquences : la Résurrection des morts à l'appel des anges sur une double-page (fol. 252v-253r), la répartition des âmes sur deux folios, celles qui sont placées sous la

---

le biais des hyperboles et des exagérations, l'artiste exprime ainsi l'anéantissement et rend compte du débordement de l'angoisse.

185 L'inscription en partie supérieure semble superflue : « Ici est l'enfer et l'ange qui en ferme la porte ».

186 G. Ledon, *art. cit.*, p. 364-365.

187 *Apoc.* 20, 2-3 : « Il saisit le dragon, le serpent ancien, qui est le diable et Satan, et il le lia pour mille ans. Il le jeta dans l'abîme, ferma et scella l'entrée au-dessus de lui, afin qu'il ne séduisît plus les nations, jusqu'à ce que les mille ans fussent accomplis ».

188 *Bible en images de Pampelune*, Pampelune, 1197 (Amiens, B. M., ms 108), folios 255-256v, *Enfer*.

protection du Christ crucifié, les autres, éplorées, abandonnées (fol. 253v-254r), leur destination ultime sur deux feuillets, un Enfer double (fol. 254v-255r) d'une part, des demeures célestes évoquées aussi sous deux formes d'autre part (fol. 255v-256r). Les images s'accompagnent généralement d'un commentaire en latin emprunté soit au récit biblique, soit à des prières.

Dans l'Enfer dépeint au folio 254v, plusieurs petites cuves, d'où s'échappent des flammes rouges vif, flottent dans un espace dépourvu d'âmes. Dans ce cadre à la fois sombre – le fond du dessin est brun foncé – et lumineux grâce au feu qui jamais ne s'éteint, des masques démoniaques dotés de cornes effilées côtoient d'autres êtres composites : un quadrupède velu, semblable à un loup, surgit de la bordure à droite et la tête d'un être mi-oiseau mi-démon apparaît dans la partie inférieure de la miniature. Cet Enfer, peuplé de créatures mystérieuses mais où n'apparaît nul damné, fait peut-être référence à un épisode antérieur à la Résurrection ; il pourrait s'agir de la demeure infernale destinée à Satan et aux anges chassés du Paradis ou des Enfers laissés vides après le passage du Sauveur venu libérer Adam et Ève. Cependant, les inscriptions qui accompagnent cette image font allusion aux sort des impies, qu'il s'agisse d'un extrait de l'*Évangile de Matthieu* (25, 46), « Ils iront au supplice éternel », ou d'un passage des *Psaumes* cités, « les méchants se tournent vers l'Enfer, les nations qui ont oublié Dieu » (9, 18). Les deux phrases inscrites au bas de la page : « Leur souvenir est anéanti. Le Seigneur règne à jamais » (*Ps.* 9, 7-8) évoquent la Fin des Temps et suggèrent même que le folio 254v représente, au contraire, l'Enfer inférieur, que les réprouvés regagnent après l'épreuve de la Gueule et dans lequel ils disparaissent à jamais. Cet Enfer sans âme qui vive pourrait bien constituer l'antithèse du Paradis nimbé de bleu dans lequel trônent les saints, image sur laquelle s'achève cette Bible navarraise.

L'Enfer des damnés, au folio 255r, est dominé par une gueule monumentale posée comme un couvercle au-dessus des hommes maudits plongés en couches successives dans le noir. Une citation issue du *Livre de Job*, en haut de la page, évoque le caractère sombre de ce lieu de châtement, « pays d'une obscurité profonde<sup>189</sup> ». Composite et incomplète – elle ne possède qu'une mâchoire – la Gueule infernale comporte des

---

189 *Job*, 10, 21 -22 : « Pays d'une obscurité profonde où règnent l'ombre de la mort et la confusion, et où la lumière est semblable aux ténèbres ». Ainsi, le chromatisme de cette œuvre concorde avec les descriptions bibliques de l'au-delà.

éléments anthropomorphiques, un nez épaté, des oreilles bien dessinées et des joues plissées. D'autres éléments suggèrent une nature animale et malfaisante : sa chevelure, semblable à une crinière, est hérissée et enflammée, ses crocs le font ressembler à un fauve. Mais les orifices crachant des flammes et placés de part et d'autre de son crâne témoignent aussi de sa force allégorique en tant que puissance souterraine, une personnification de l'Hadès caché au fond d'un volcan. Cette Gueule associe deux conceptions de l'Enfer : un lieu d'enfermement, sa présence massive empêchant toute sortie, et un lieu de tourments, les damnés étant à la fois menacés par le feu qui surgit au-dessus d'elle, par l'obscurité dans laquelle ils sont plongés et par les dents gigantesques tachées de sang qui les menacent. Dans l'ombre de la Gueule d'Enfer, les réprouvés, sous la forme de petites têtes presque indistinctes, s'apprêtent à tomber dans « les ténèbres du dehors<sup>190</sup> », ainsi que le souligne l'inscription finale. Ils ressemblent beaucoup aux élus accueillis dans le Sein d'Abraham représentés dans l'image suivante, au folio 255r. Comme l'Enfer de feu des démons s'oppose à la demeure céleste des élus, la Gueule infernale est l'envers du Sein d'Abraham. Au mouvement descendant des damnés écrasés par la Gueule répond l'essor vers le Ciel des sauvés comme portés par le patriarche.

Dans le *Psautier de Winchester* et dans la *Bible en images de Pampelune*, l'accent est mis sur les lieux de destinations des défunts, et non sur le jugement des âmes, ici point de lutte du Bien contre le Mal autour de la balance. La séparation entre pré-élus et réprouvés est réalisée, les uns se rassemblent près du Christ tandis que les autres sont tourmentés par des démons. Dans ce contexte des Fins dernières, la Gueule représente l'anti-ciel, le pendant du royaume supérieur auxquels les artistes ont consacré un grand nombre d'illustrations. Comme dans les Jugements Derniers sculptés, le rôle d'intercesseur de l'Église est souligné : en effet, des ecclésiastiques (moines et prélats) figurent parmi les élus dans le psautier anglo-normand, tandis que des personnages auréolés et vêtus protègent les bienheureux qui sont accueillis sur les genoux du Père Abraham dans la Bible ibérique.

---

190 En-dessous des âmes refoulées, on peut lire un court extrait de l'*Évangile de Matthieu* qui associe les ténèbres à la souffrance et à l'angoisse : « Liez lui les pieds et les mains et jetez le dans les ténèbres du dehors où il y aura des pleurs et grincements de dents » (22, 13).

Si ces deux ouvrages retracent l'histoire du Jugement Dernier en plusieurs épisodes, exposent l'image de l'au-delà sur deux pages successives et expriment l'horreur inexorable du châtement éternel par une gueule disproportionnée, la mise en scène du monde infernal, cependant, diffère : simplement suggérés par des coupes enflammées dans la Bible de Pampelune, les tourments infernaux apparaissent clairement dans le *Psautier de Winchester*. La Gueule monstrueuse, tournée vers le bas et prisonnière d'un cadre ornemental dans l'œuvre espagnole, retient les âmes, tandis qu'elle se dilate et se referme sur elle-même dans l'enluminure anglaise. Ces différences ne sont pas que formelles, mais attestent de visions particulières de la Fin des Temps.

Alors que le Jugement Dernier de la *Bible en images de Pampelune* se conclut sur le Paradis bleu et transparent, « les choses que Dieu a préparées pour ceux qu'il aime<sup>191</sup> », le *Psautier de Winchester* se termine sur le terrifiant « gorgonéion ». Le manuscrit ibérique insiste sur le parallèle entre l'éternité de l'Enfer et celle de l'Éden, ainsi que sur l'opposition entre le sort des pécheurs et celui des élus. La présence, dans l'ouvrage britannique, de l'ange qui referme la porte de l'Enfer-Gueule souligne plutôt la défaite du Mal.

Toutes ces œuvres du milieu et de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, sculptures ou enluminures, malgré leurs différences de style, de composition, ont donc pour point commun d'introduire le motif de la Gueule comme représentation de l'Enfer. Elles contiennent également des scènes qui les classent sans discussion parmi les Jugements Derniers : le Christ en majesté, la séparation des élus et des damnés. La pesée des âmes et la Résurrection des morts apparaissent souvent. D'autres images romanes, généralement considérées comme des Jugements Derniers, sont sujettes à controverse car des éléments empruntés à cet épisode se juxtaposent avec d'autres thèmes, tels que l'Apocalypse ou le jugement immédiat des âmes.

---

<sup>191</sup> Le folio 256 de la *Bible en images de Pampelune* semble se référer à l'*Épître aux Corinthiens* (I, 2, 9).

## 5- Thèmes associés au Jugement Dernier et à l'Enfer

### 5-1 Le tympan de Beaulieu-sur-Dordogne, une confusion entre la Gueule d'Enfer et la Bête de l'Apocalypse

Le programme iconographique du portail de Beaulieu-sur-Dordogne<sup>192</sup> témoigne de la confusion entre épisodes apocalyptiques et Jugement Dernier (fig. 25). Le tympan de l'abbatiale limousine représente en fait la Seconde Parousie, lorsque le Christ revient pour établir le Royaume de Dieu sur terre. Les figures célestes – anges, apôtres et élus – dominées par le Seigneur surplombent la Résurrection des morts. L'absence de pesée ou de partage des âmes situe bien l'action avant la Fin des Temps, et confirme la valeur symbolique de l'image du Christ Pantocrator et glorieux. Sur le linteau (fig. 26 et 27), subdivisé en deux parties et strictement séparé du tympan par une bande lisse, est évoqué le Mal écrasé par les pieds du Christ qui dépassent légèrement du cadre ; l'accomplissement du Messie ne peut se faire sans ce triomphe. Ainsi, les deux registres sculptés font référence à l'Enfer, mais de façon différente. Sur la première frise, une gueule dévorante, inspirée de « Méduse » qui rappelle le *Psautier d'Utrecht*<sup>193</sup>, semble aspirer ou plutôt régurgiter les autres monstres eux-mêmes dévorants (fig. 28). À droite, un lion engloutit un damné et suit une chimère dont le mouvement vers l'arrière semble exprimer une certaine crainte de la Gueule démoniaque. Une scène similaire et symétrique, mais plus complexe encore, se dessine à gauche du support. Une gueule renversée crache un ruban labyrinthique (fig. 29). Des êtres hybrides, plus laids que leurs vis à vis, déchirent un malheureux de leurs dents acérées tandis que le serpent qui leur tient lieu de queue le mord. Trois créatures néfastes se partagent la deuxième frise : à un sanglier, symbole de l'animalité dangereuse, succède la Bête de l'Apocalypse reconnaissable à son apparence « dragonsque » et à ses sept têtes couronnées. Enfin, un serpent sinueux à tête humaine semble incarner Satan. De ses anneaux surgissent divers

---

192 E. Proust, *La sculpture romane en Bas-Limousin, Un domaine original du grand art languedocien*, Paris, 2004 et *Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre* dans *Congrès archéologique de France, Corrèze*, 2005, p. 83-103 ; P. Klein, « Le tympan de Beaulieu : jugement dernier ou seconde Parousie ? », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 19, 1988, p. 129-134. Voir aussi Y. Christe, « Le portail de Beaulieu : étude iconographique et stylistique », *Bulletin Archéologique*, n° 6, 1970, p. 57-76.

193 La tête de Gorgone représente le domaine des morts dans ce célèbre manuscrit plusieurs fois reproduit.

démons qui personnifient de multiples aspects du Mal. Proche du satyre antique, Satan porte une barbe pointue, des oreilles de bouc et des cornes rognées. Sa bouche tordue dans un rictus diabolique ne peut prononcer que blasphèmes et mensonges.

Ainsi, des figures incontournables de l'*Apocalypse* de Jean se mêlent à une image de la consécration christique<sup>194</sup>. L'Enfer, préexistant, semble soumis au pouvoir du Christ ; la supériorité divine s'affirme dans la hiérarchisation des registres, des figures, et surtout dans l'importance accordée au Ciel sur toute la hauteur du tympan. Pourtant, les monstres, surgis de la Gueule « gorgonesque », s'acharnent sur les corps des hommes : est-ce une annonce du tourment éternel, ou le début réel des tortures avant le jugement ? Cette Bouche qui engendre le mal représente-t-elle le seuil de l'Enfer ? Placée à l'extrémité du linteau, elle se dédouble pour apparaître à deux reprises. À gauche, la Gueule tentaculaire, complétée d'une excroissance grimaçante, dépourvue de crocs, à peine ouverte n'engloutit aucun damné ; de ses mâchoires sort une file d'êtres apocalyptiques. La seconde Gueule, à droite, recrache un ruban, symbole décoratif du Mal. La double Gueule encadre la composition, ferme l'espace habité par des chimères, et permet de situer la scène dans le domaine infernal.

De la même manière, deux gueules se situent de part et d'autre de l'Enfer sur le linteau du portail sud de Saint-Jean de Perse à Espalion<sup>195</sup> (fin XII<sup>e</sup> s.). Mais, très différent de la « Méduse » de Beaulieu, l'imposant dragon aveyronnais, doté d'un maigre cou, renvoie à la réalité brutale de la dévoration.

## **5-2 Le linteau de Saint-Jean de Perse à Espalion, Jugement Dernier ou jugement immédiat d'une âme ?**

L'ensemble sculpté de Perse pose de multiples questions (fig. 48 et 49). S'il s'agit d'un Jugement Dernier, il est inhabituellement relégué sur le linteau. Sa construction est en elle-même problématique : la symétrie traditionnelle est ici inversée, l'Enfer à gauche, le Paradis à droite. De plus, les au-delà se retrouvent au même niveau.

---

194 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 142-143, évoque une image de la victoire du Christ sur l'Enfer soumis.

195 Voir la notice dans *Rouergue roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963, p. 199.

Au centre du support, est suggérée la pesée des âmes (fig. 53). Un corps gît sous un linceul, et non dans un sarcophage. Représenterait-il le mort jugé lors de la Psychostasie ? Son âme est ensuite prise en charge par deux anges. Entre les fléaux de la balance, une tête tournée vers le Bien et qui fixe le Christ, paraît symboliser l'âme du défunt jugé. Les deux plateaux apparaissent différents : à gauche, il est réaliste et traditionnel, à droite, vu de haut, il porte une croix. La balance penche vers la droite malgré la vaine tentative d'un chat maléfique d'influencer le verdict. Cette partie du linteau peut dépeindre la destinée d'une bonne âme progressant du Royaume des morts matérialisé par un empilement de crânes, jusqu'au Paradis. Les défunts sont jetés en tous sens et représentés tantôt couchés, tantôt debout, sculptés en entier ou réduits à une tête. Seul le visage serein se distingue par sa stabilité. L'action de partage des âmes est accentuée par la présence d'un ange qui porte un compas.

La scène de droite (fig. 51), complexe, présente le Christ en majesté dans une mandorle, assis sur un siège et entouré d'un Tétramorphe inversé – de haut en bas et de gauche à droite, l'aigle de saint Jean, le taureau de saint Luc, l'homme de saint Pierre et le lion de saint Marc. À la droite du Seigneur, figure un seul personnage, une âme élue. À l'extrême gauche du linteau, à l'arrière de la Gueule d'Enfer, trône Satan, en pendant du Christ (fig. 50). Autour de ses jambes, s'enroule un serpent. Le maître du Mal est entouré d'un tétramorphe parodique. Satan, représenté de face, est d'égale dimension avec le Christ. Il tient sur ses genoux un petit personnage qu'il semble introduire dans la gueule d'un monstre. Des visages féminins de pécheresses alternent avec deux éléments du tétramorphe diabolique. À gauche de la balance, la Gueule d'Enfer, armée de crocs et coiffée d'une crête, engloutit un homme tête en avant (fig. 52). Sert-elle de limite effrayante au domaine de Satan, constitue-t-elle l'image du châtiment ? Symbole mordicant, elle est dotée d'un œil fixe. De profil, comme à Conques, sa mâchoire se referme sur le corps d'un damné. Certaines particularités l'éloignent, cependant, de la tradition iconographique. L'âme a le corps à demi-englouti, inerte ou poussé par des démons vers le gouffre animalisé. Sur le linteau de Perse, l'impie est représenté en totale extension, la taille cambrée, les bras levés et les pieds en l'air. Pourtant, il s'agirait bien d'une dévoration.

Ce linteau énigmatique permet diverses interprétations. Pour Jérôme Baschet, il représente une confrontation du Ciel et de l'Enfer<sup>196</sup>. On peut aussi y voir une illustration du temps christique. De part et d'autre d'une réalité transitoire, la pesée, s'organisent deux formes d'éternité. En direction du Christ, se succèdent les épisodes d'un récit unique : la tête jugée, le personnage s'élevant au ciel et l'élus aux côtés du Christ sont une seule et même personne. Du côté du Mal, un autre événement est lui aussi décomposé : un damné englouti par la Gueule d'Enfer finit sur les genoux de Satan qui le précipite entre les mâchoires d'un deuxième monstre. Cette scène de supplice appartient à une autre temporalité, elle s'est déroulée précédemment ; d'ailleurs, les démons s'en désintéressent et se tournent vers la scène de jugement qui détermine le sort de l'âme suivante. D'autre part, sur la voussure et en haut du tympan, un cortège angélique, une nuée enflammée et la colombe du Saint-Esprit symbolisent le domaine céleste inaccessible aux hommes, alors que juste en-dessous, le soleil qui brandit une torche et la lune qui tient une fleur replacent la scène dans le monde réel. Dans le registre inférieur, la Vierge, dans l'axe du tympan, la main sur le ventre, rappelle sa maternité et son offrande au monde. Marie est encadrée de dix apôtres, ce qui situe l'épisode un peu après la Résurrection, en l'absence de Judas et de Thomas. Tous ces éléments éclairent le sens de la scène du linteau et la replacent dans la chronologie christique, et non à la Fin des Temps. La représentation d'un Jugement Dernier semble exclue en raison de la situation marginale du Christ, de l'absence de réveil explicite des morts, et de la position surélevée donnée à la Vierge et aux apôtres. L'hypothèse d'une Descente aux Enfers ne paraît, cependant, pas crédible : la présence d'un Tétramorphe serait inédite, et surtout, Satan n'est pas soumis à la puissance du Christ libérateur. Il peut par contre s'agir d'une image du Jugement de l'individu, comme sur les enluminures du *Liber Vitae* (fig. 2) et du *Liber Scivias* (fig. 11), car l'accent est mis sur la destinée de deux âmes, l'une mauvaise, l'autre méritante. Ce jugement préfigure peut-être la Fin des Temps en un raccourci de l'histoire et de la mission christiques. La Vierge induit le passé en rappelant la naissance du Messie. La croix sur le plateau de gauche de la balance suggère, elle, l'importance de la Passion dans le sauvetage de l'humanité. Le rôle des apôtres,

---

196 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 251, insiste sur le sens eschatologique de la composition en miroir. L'Enfer est l'antithèse du Paradis, son double raté.

créateurs de l'Église, est doublement affirmé : ils apparaissent en tant que personnes sur le tympan et en tant que symboles sous la forme du Tétramorphe. La puissance royale du Christ s'impose face à la malfeasance de Satan qui tente de tromper en s'affichant comme son égal. Dans cette composition élaborée aux sens multiples, la Gueule d'Enfer se détache sur le plan graphique. Par sa taille, son relief, sa stylisation, sa dentition agressive, elle impressionne et prend tout son sens : porte vivante, elle marque l'entrée de l'Enfer, et par son oralité dévorante, incarne le châtement.

### **5-3 Un jugement immédiat dans le *Liber Scivias* d'Hildegarde de Bingen**

Malgré la présence de la Gueule infernale, malgré la scène de la pesée des âmes, le tympan de Perse ne paraît pas représenter un Jugement Dernier, mais plutôt le sort de deux âmes juste après la mort. C'est une scène similaire, le jugement d'une âme dont on suit la destinée, qui est au centre d'un folio du *Liber Scivias* dont il ne subsiste aujourd'hui que des fac-similés (fig. 11). Le découpage de cette enluminure, illustrant une des visions d'Hildegarde de Bingen, dans le *Codex Rupertsberg* réalisé en Rhénanie entre 1165 et 1181<sup>197</sup>, reste très singulier. Son interprétation, comme celle du linteau de Perse, s'avère problématique. Ainsi, le Christ relégué sur la droite du support sculpté interroge tout autant que l'absence du Sauveur sur la page de manuscrit.

Sont représentés en partie haute deux types de demeures paradisiaques, une cité, la Jérusalem céleste peuplée d'élus tournés vraisemblablement vers saint Pierre, et un jardin où trône un arbre, peut-être celui de la Connaissance, et où déambulent quatre personnages. Il peut s'agir d'Adam, d'Ève et de leurs descendants dans le Paradis terrestre de la Genèse. Si tel est le cas, allusion serait faite au retour d'une humanité lavée de tout péché, ce qui situerait temporellement la scène bien après la Fin des Temps. On peut aussi voir ce retour comme un avenir où le monde actuel n'existe plus.

---

197 Aujourd'hui disparu, il était autrefois conservé à Heidelberg. Sur ce manuscrit, voir *Scivias*. « *Sache les voies* » : ou *Livre des visions* (éd. et trad. Pierre Monat, Paris, éd. Du Cerf, 1996). Consulter aussi A. Führkötter et A. Carlevaris, *Hildegardis Scivias*. Turnhout, Brepols, 1978 ; F. Weissgerber, *L'Enluminure visionnaire au XII<sup>e</sup> siècle : le « Scivias » d'Hildegarde de Bingen*, Université Strasbourg 2, 1989 ; et surtout l'étude poussée de L. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im « Liber Scivias » der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden, éd. Ludwig Reichert, 1998.

Quelle que soit l'hypothèse retenue, ce lieu est mis en relief par son emplacement sur la page et surtout par la désignation divine dans une demi-mandorle sous la forme d'une main<sup>198</sup>.

Les Enfers occupent l'espace central du folio. À gauche, des monstres et des damnés suppliants habitent une fournaise close, alors qu'à droite, un puits du Shéol animalisé, sorte de conduit membraneux chevauché par un démon que des prisonniers regardent avec effroi, matérialise sans doute l'entrée de l'Enfer. Le monstre mi-objet-mi animal, dompté par le démon, vit dans un univers de feu. Dans le compartiment de gauche, le magma de flammes, d'humains et de bêtes apocalyptiques constitue peut-être l'intérieur de cette Gueule-puits. En bas du feuillet, une mourante expulse son âme sous la forme courante d'un petit être humain. L'attitude de l'ange tendant un linge blanc et l'appartenance sexuelle de la défunte suggère un accouchement : on assiste à la naissance d'une âme. Un autre ange protège la jeune femme ainsi que les élus, tandis qu'un démon simiesque tente de se saisir de l'âme avec brutalité<sup>199</sup>.

Haut et bas de la composition sont nettement séparés : dans la moitié inférieure, le jugement immédiat de l'âme et au-dessus ses destinations possibles sous la forme de deux ou quatre lieux. La délimitation entre Enfer et Paradis est plus matérielle : couleur et forme ressemblent à ceux des murs et des tours de la cité céleste fortifiée. Les limites blanches, plus abstraites, cerneraient des univers poreux et/ou des moments qui se succèdent, alors que la paroi Enfer/Paradis plus foncée serait, elle, définitive et éternelle.

L'importance de la scène de décès vu comme une « re-naissance », l'absence des références habituelles au Jugement Dernier, font de cette scène une représentation de jugement immédiat, qui se situe avant le Jugement Dernier, alors que certains éléments, le retour au jardin d'Éden, la destruction au cœur de la fournaise des monstres de l'Apocalypse, entre autre, suggèrent la Fin des Temps.

---

198 On retrouve la même présence de Dieu dans le décor peint de Saint-Nicolas de Tavant qui représente une Descente aux Enfers (fig. 88). En effet, au-dessus du Premier Homme et de sa compagne, un élément original vient perturber le domaine des démons. La main de Dieu, personnification de sa personne et de son pouvoir, bénit le couple originel et s'arme d'une lance qui s'enfonce dans les côtes de Satan. Les gestes symétriques du Christ et de son père réduisent au silence le roi déchu des Enfers.

199 Dans « Jugement dernier jugement de l'âme : contradiction, complémentarité, chevauchement »..., *art. cit.*, p. 174, J. Baschet évoque un « rapport de force » très suggestif, un combat dont l'âme est l'objet. Cette image de dispute entre l'ange et le démon se développe à partir du XII<sup>e</sup> siècle.

## Conclusion

La Gueule d'Enfer, dans le cadre du Jugement Dernier, est donc tout à la fois, un monstre dévorant, une bête insatiable, un gouffre profond, un puits vivant de ténèbres, le seuil d'un au-delà terrifiant, un anti-ciel démoniaque. La Gueule, motif à part entière du Jugement Dernier, met en valeur par contraste tant la dureté de la punition divine que la magnificence du Paradis. L'Enfer agité et le séjour serein des bienheureux s'ordonnent selon une parfaite symétrie.

La Gueule, entité maléfique fortement connotée, s'associe rarement à une cité fortifiée, repère de Satan. Sur l'ivoire carolingien du *Victoria and Albert Museum*, la Gueule se situe à l'entrée d'un souterrain creusé sous un bâtiment, dans le *Liber Vitae* (fig. 2), elle incarne le Mal enfermé dans une pièce close comme éloignée du Christ et des hommes bons, enfin, à Conques, couchée en travers de la porte, elle surveille l'entrée de la demeure de Satan. Dans chacun des cas, la Gueule assure une fonction de seuil et de gardien des Enfers. La vie animale qui habite le monstre crée un contraste surprenant avec la cité satanique à l'architecture banalement humaine.

La tradition iconographique médiévale situe la Gueule d'Enfer dans une représentation chrétienne de l'univers. Toujours placée dans les parties basses de l'image, la Gueule se rattache à la terre dont elle rappelle les profondeurs abyssales. Souterraine, elle s'oppose aux nuées célestes. La Gueule occupe également une place symbolique par rapport à la figure du Christ. Comme le Mal, selon l'*Évangile de Matthieu*<sup>200</sup>, elle se situe à la gauche du Rédempteur. Seul le linteau de l'église de Perse présente une Gueule d'Enfer à l'envers du Christ, sur le même plan, et à sa droite ; cette anomalie contribue au caractère mystérieux de cette œuvre romane. Fidèle au registre inférieur, la Gueule d'Enfer se déplace parfois au centre de la composition lorsqu'elle incarne l'envers du Paradis, comme dans le *Psautier de Saint-Fuscien*. Dans la *Bible de Saint-Omer*, le

---

200 Sous l'influence grecque, le terme « gauche » prend un sens péjoratif et engendre de mauvais présages. Au Moyen Âge, l'ancien français *senestre* garde les sens de « maladroït » et « défavorable ». Ce mot concerne, dans la religion chrétienne, toutes choses obscures situées à la gauche du Seigneur. Aussi l'Enfer correspond-il à une image négative du Paradis représenté à la droite du Seigneur. À sa gauche, apparaissent les disgrâces, le diabolique, la déchéance. Isidore de Séville, dans ses *Etymologiae*, donne sa définition personnelle : *sinister atque perversus* (X, 253), autrement dit, la gauche est le lieu des pervers. Pour Hildegarde de Bingen, qui se dirige vers la gauche sombre dans le châtement (*Liber de Operatione Dei*, II, 12). Voir aussi P. Bertrand, « La fortune mi-partie : de la symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 160, 1997, p. 373-379.

monstre habite une caverne à l'image de l'Hadès dans la mythologie gréco-romaine ; la Gueule d'Enfer s'oppose alors au Sein d'Abraham.

Lors du Jugement Dernier, le Christ trône en gloire et domine les autres protagonistes : le Seigneur accueille, bras grands ouverts, les méritants, et d'un geste de dénonciation, repousse les impies. La Gueule, de dimensions moindres, paraît soumise au pouvoir divin. Elle s'efface sur le tympan de Saint-Lazare d'Autun au profit de la pesée des âmes, et d'un Paradis peuplé d'élus ; la mandorle du Juge surplombe la scène. Néanmoins, la Gueule d'Enfer s'impose dans des constructions plastiques très spécifiques : certains Jugements Derniers, dans les manuscrits, présentent une structure bipolaire où les domaines du Bien et du Mal sont cloisonnés et éloignés d'un point de vue spatial. Dans ce contexte, le motif de la Gueule, par sa taille, équivaut à l'au-delà des élus. Le linteau de Perse bouleverse une nouvelle fois les codes symboliques car la Gueule d'Enfer, de mêmes dimensions que le Christ, attire le regard sur elle et sur les châtiments. Le folio 7 du *Liber Vitae*, pour sa part, comporte un vaste Enfer sous la forme d'une bouche démesurément élargie et imposante, mais le Mal vaincu est mis en abîme<sup>201</sup>, prisonnier derrière une porte qu'un ange rabat.

La Gueule d'Enfer présente des caractères agressifs récurrents : une crinière léonine, un œil rougeoyant ou menaçant, parfois des griffes acérées, et surtout une rangée de crocs aiguisés. La présence ou non de ce dernier élément définit en partie le rôle de la Gueule. La Gueule ourlée de dents, visible au tympan de Conques ou encore sur un chapiteau de l'abside de Saint-Révérien, broie entre ses mâchoires les corps des damnés, et marque le début des supplices. Dépourvue de dents dans le *Liber Vitae* et au tympan de la cathédrale de Sanguesa, elle matérialise le seuil de l'Enfer plus qu'elle n'évoque le châtiment éternel. Seule la bouche humanoïde de l'ivoire ancien reste fermée et se distingue par son faciès inoffensif. Des flammes peuvent également envahir le gosier de la bête : des pécheurs baignent dans un puits animé et enflammé dans le Jugement Dernier du *Psautier de Saint-Fuscien*, ou bien gisent dans le feu qui court le long des mandibules du monstre peint dans un autre manuscrit anglo-saxon conservé à la Bnf<sup>202</sup>.

---

201 G. Le Don, *art. cit.*, p. 363-372, analyse le « gorgonéion » double du *Psautier de Winchester* qui présente une organisation comparable au folio 7 du *Liber Vitae* : un ange, muni d'une clef, enferme pour l'éternité le monstre. L'œuvre pré-romane peut être considérée aussi comme une « gueule-lieu contenue ».

202 *Psalterium Westmonasteriense*, Anglo-normand, fin XII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms lat. 10433), folio 9, *Jugement Dernier*.

Sur une page des *Évangiles de Pembroke* (fig. 3), des naseaux d'un dragon, s'échappent deux flammèches.

Le motif de la Gueule d'Enfer s'avère complexe car il introduit un paradoxe. En effet, sa gorge volumineuse trace un espace limité dans lequel les pécheurs subissent leur peine ; ils sont violemment jetés dans l'ancre clos en vue d'être dévorés. Dans le même temps, la Gueule ouvre un passage vers un monde invisible qui pourrait s'avérer plus angoissant encore, et suggère une éternité de tourments cachés. La Gueule offre donc une synthèse des divers schèmes d'engloutissement<sup>203</sup>. Elle peut être parfois double et retourner la violence contre elle-même, notamment dans le *Psautier de Winchester* (fig. 4). Elle épouse alors le cadre décoratif<sup>204</sup>, la porte que l'ange referme sur les mâchoires de la bête se fond dans la bordure colorée, elle frappe par sa puissance maléfique. Cependant, ainsi délimité et emprisonné, l'Enfer manifeste en fait le triomphe du Christ. L'Enfer n'est plus seulement une menace de la punition ultime, un gouffre sans cesse approvisionné dans lequel tombent les incrédules, selon un schéma catamorphe. L'Enfer existe en tant que monstre : le Mal tératologique, élément ordonnateur de l'iconographie, se torture lui-même. La Gueule, emplit d'âmes et surtout soumise au pouvoir céleste, représente à elle seule la Fin des Temps, l'enfermement du Mal, son écartement pour l'éternité.

Le Jugement Dernier, ornant les portails des églises romanes, s'inscrit dans un temps chrétien décomposé. Ainsi, jugement immédiat (avant le retour du Christ) et ultime jugement (à la Fin des Temps) se superposent. La Gueule d'Enfer introduit des nuances dans le temps de la damnation : elle traduit au tympan de Conques un châtiment transitoire en attente de la décision divine, à Autun, elle compose l'Enfer définitif alors que le jugement individuel et immédiat d'une âme est plutôt représenté par les mains griffues qui saisissent un personnage effrayé.

L'au-delà des réprouvés régi par la Gueule d'Enfer confère au Jugement Dernier un caractère absolu. Dépourvu de ce motif, l'Enfer du jugement se concentre sur la torture physique des maudits : l'Espagne romane fait la part belle à l'épreuve de la fournaise, et

---

203 Voir J. Baschet, « Image du désordre et ordre de l'image... », *art. cit.*, p. 36.

204 Une Apocalypse, plus tardive, datée de 1250, et originaire de Salisbury, s'orne d'un « gorgoneion » également contraint par le cadre (BnF, fr. 403, fol. 40v). Cette soumission au cadre est démontrée par J. Baschet, « Image du désordre et ordre de l'image... », *art. cit.*, p. 16-19.

à la morsure des serpents sur les corps décharnés des réprouvés. À Saint-Trophîmes d'Arles, les pécheurs en marche au milieu des flammes se dirigent vers une destination inconnue : ainsi le châtiment éternel est-il simplement suggéré et non pleinement représenté.

La Gueule d'Enfer, au contraire, suppose l'absorption, l'anéantissement total de l'âme ; le corps des victimes disparaît dans ses entrailles. Cette gueule animale, qui ouvre démesurément sa mâchoire, donne une réalité monstrueuse et universelle au Mal.

## **C.**

### **Les Justes dans la Gueule d'Enfer au Haut Moyen Âge et au Moyen Âge central**

- 1- Un voyage dans le monde infernal [p. 117-119]
- 2- Quel Enfer le Christ visite-t-il ? [p. 119-120]
- 3- La Gueule comme prison des Patriarches (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.) [p. 120-126]
- 4- La lente diffusion du modèle de la Gueule dans les psautiers [p. 126-131]
- 5- Le succès de la Gueule d'Enfer dans les Descentes aux Enfers sculptées et enluminées du XII<sup>e</sup> siècle [p. 131-151]
- 6- Une diffusion limitée du modèle anglo-normand de la Gueule dans la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle [p. 151-158]
- 7- L'Enfer des Patriarches dans les manuscrits [p. 158-182]
- Conclusion intermédiaire [p. 183-189]



## 1- Un voyage dans le monde infernal

La Descente du Christ aux Enfers<sup>205</sup>, thème souvent traité au Moyen Âge, s'inscrit dans une tradition antique, celle des voyages dans l'au-delà au cours desquels des héros sont confrontés à la mort ; les exemples sont célèbres dans la mythologie gréco-romaine : Orphée<sup>206</sup>, Hercule, Thésée, et surtout Énée qui s'est imposé dans le monde romain, grâce à l'*Enéide* de Virgile, œuvre qui a donné à la Rome antique un ancrage culturel et mythologique, faisant d'Énée l'ancêtre de Romulus, et qui a ouvert la voie à une image détaillée, foisonnante et poétique des mondes souterrains. Le succès de la représentation virgilienne des Enfers<sup>207</sup> perdure dans le monde chrétien, avec ses portes d'airain, son obscurité, ses monstres (Cerbère ou l'Hydre), ses tortures. Cependant, le sens des deux descentes dans les mondes souterrains est radicalement différent, car à l'aventure individuelle du héros troyen, simple visiteur des Enfers, s'oppose la mission rédemptrice du Christ, sauveur de l'ancienne humanité. Aussi les exégètes s'efforceront-ils de trouver des sources dans l'Ancien Testament, sollicitant certains passages vus comme des annonces de l'action christique, tel : « Je pénétrerai toutes les profondeurs de la terre, je visiterai tous ceux qui dorment, et j'illuminerai tous ceux qui espèrent dans le Seigneur » (*Eccl.*, 24, 45). Les aventures d'autres personnages

---

205 Voir les études générales scripturaires et iconographiques de E. Lucchesi Palli, « *Höllenfahrt Christi* », dans E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, t. 2, 1970, col. 322-331 ; H. M. Von Erffa, v° « *Höllenfahrt Christi* », dans *Ikonologie der Genesis. Die christliche Bildthemen aus den Alten Testament und ihre Quellen*, Munich-Berlin, t. 1, 1989, p. 202-211 ; F. Bar, « Les routes de l'autre-monde, Descente aux Enfers et voyages dans l'au-delà », *Mythes et religions*, n° 17, Paris, Presses Universitaires de France, 1946 ; R. Gounelle, *La Descente du Christ aux enfers : institutionnalisation d'une croyance* Paris, 2000 ; « La Descente aux Enfers », dans *Les suppléments aux Cahiers des Évangiles*, n° 128, Paris, éd. du Cerf, 2004 ; P. Menard, « Le thème de la Descente aux Enfers dans les textes et les enluminures du Moyen Age », dans *Images de l'Antiquité dans la littérature française*, Paris, 1993, p. 37-51.

206 La transposition et l'adaptation du mythe d'Orphée ont été traitées par J. Block Friedman, *Orphée au Moyen Age*, Paris, éd. Du Cerf, 1999.

207 Virgile, *Eneïde*, Livre VI, v. 573-579 (éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 64) : *Tum demùm horrissono stridentes cardine sacrae. Panduntur portae. Cernis custodia qualis. Uestibulo sedeat, facies quae limina seruet ? Quinquaginta atris immanis hiatibus Hydra Saeuior intus habet sedem. Tum Tartarus ipse. Bis patet in praeceps tantum tenditque sub umbras. Quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum.* [« Alors enfin, en un horrible grincement de leurs gonds, les portes sacrées s'ouvrent. Tu connais l'aspect de la sentinelle qui siège dans le vestibule, qui surveille le seuil ? Une hydre immense, pourvue de cinquante gueules noires, monstre plus cruel encore, siège à l'intérieur. Alors s'ouvre le vrai Tartare, qui s'enfonce à une profondeur deux fois égale à la hauteur où nous voyons le ciel près de l'Olympe éthéré »].

bibliques sont mises à contribution pour préfigurer la Descente aux Enfers. Ainsi, comme le Christ affronte la Gueule d'Enfer, Samson ou Daniel affrontent les lions. Dans l'Évangile de Matthieu, est faite l'allusion à un autre séjour parmi les morts : « Car, de même que Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre d'un grand poisson, de même le Fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre » (*Matth.*, 12, 40). Mais, ces références bibliques, qui fonctionnent selon le modèle analogique, ne rendent nullement compte du caractère original de cette aventure mystérieuse qui se situe entre la mort et la réapparition du Christ, son premier acte de ressuscité. Après son ensevelissement, « Jésus Christ est descendu aux enfers, le troisième jour, il est ressuscité des morts, le Christ homme dans le sépulcre avec son corps est descendu aux enfers avec son âme » est-il affirmé dans le *Credo*, chapitre 5, qui ancre dans le dogme un épisode peu détaillé dans le Nouveau Testament, rapidement évoqué dans la *Première Épître* de Pierre : « Il (Jésus) est allé prêcher aux esprits en prison qui autrefois avaient été incrédules » (3, 19-20). Peu de textes décrivent en détail cet épisode, sinon l'Évangile apocryphe de Nicodème qui semble être la source textuelle de l'iconographie. S'inspirant de ce récit, une tradition s'impose selon laquelle Jésus sauve le plus souvent, en tout premier lieu Adam<sup>208</sup>, nu, accompagné d'Ève qui s'extrait plus tardivement des Enfers, puis il porte secours à d'autres Justes. Le Christ brandit la croix comme une arme pour pénétrer dans le monde d'Hadès et y enfermer Satan enchaîné, ainsi, l'*Évangile de Nicodème* raconte : « par le bois sont condamnés le Diable et la Mort<sup>209</sup> ».

L'art visuel s'inscrit dans la tradition textuelle et puise surtout dans cet Évangile dit de Nicodème les détails de l'épisode<sup>210</sup>. Dans l'iconographie médiévale de la Descente aux Enfers, sont présentes deux scènes principales évoquées dans ce récit. Tout d'abord, l'accent est mis sur le triomphe violent du Christ sur la Mort lorsqu'il démonte les portes des Enfers, illustrant le texte apocryphe : « Il (le Seigneur) éclaira les ténèbres

---

208 *Évangile de Nicodème*, 22, 2 (éd. et tr. R. Gounelle et Z. Izydorczyk, Turnhout, Brepols, 1997, p. 196-197) : « tira Adam vers sa lumière éclatante ».

209 *Évangile de Nicodème*, 22, 2 (éd. et tr. R. Gounelle et Z. Izydorczyk, Turnhout, Brepols, 1997, p. 199).

210 J. Le Goff, « Les Limbes », dans *Un autre Moyen Âge*, Paris, Quarto Gallimard, 1999, traite de l'empreinte qu'a l'*Évangile de Nicodème* sur l'iconographie de la Descente aux Enfers.

éternelles et brisa en morceaux les liens indissolubles<sup>211</sup> ». Il piétine Satan, désormais enchaîné à son propre royaume. Les œuvres médiévales mettent également en scène un Christ sauveur, libérateur d'Adam, qui préfigure ou anticipe le Rédempteur de l'humanité.

## 2- Quel Enfer le Christ visite-t-il ?

### 2-1 Les sources chrétiennes

La Descente du Christ aux Enfers soulève des questions diverses sur le lieu visité par le Messie : qu'est-il réellement ? Existe-t-il plusieurs mondes souterrains ? Que font les Patriarches dans un monde de tourments ? Les variations lexicales pour désigner l'Enfer trahissent ces interrogations. La terminologie médiévale *ad infernum* – au singulier – distingue souvent le Shéol des Justes de l'Enfer des damnés. La distinction *infernum* / *limbus*, qui n'apparaît qu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>212</sup>, fait référence à des Enfers – au pluriel –, le lieu que visite le Christ après sa Crucifixion se situant en bordure de l'Enfer définitif et ne se confondant pas avec lui. L'érudit comme l'artiste, semble cependant longtemps confondre Enfer et Limbes. Les écrits de saint Augustin traduisent cette imprécision : « [...] les saints de l'Ancien Testament, qui ont cru à l'incarnation de Jésus-Christ, ont été, après la mort, dans des lieux, à la vérité, fort éloignés de ceux où les méchants sont tourmentés, mais néanmoins dans les enfers » (*Civitate Dei*, XX, 15). De même, le vocabulaire qui désigne l'Enfer s'avère, dans les sources chrétiennes, très diversifié : les âmes sont plongées « en prison » (*Première Épître de Pierre*, 3, 18 à 20), « dans l'Hadès » (*Actes des Apôtres*, 2, 31), « dans l'abîme

---

211 *Évangile de Nicodème*, (éd. et tr. R. Gounelle et Z. Izydorczyk, Turnhout, Brepols, 1997, p. 194 et 196).

212 Voir J. Le Goff, « Les Limbes », *op. cit.*, p. 1233-1259. Selon lui, les Limbes des Patriarches témoignent d'une certaine confusion des auteurs latins et d'un remodelage progressif des lieux de l'au-delà. Avant d'employer *limbus patriarchum*, on utilise *limbus inferni* comme bordure de l'Enfer. L'au-delà constitue une structure spatio-temporelle complexe : le Purgatoire qui fait son apparition au XIII<sup>e</sup> siècle et les Limbes des Justes sont des lieux d'attente, des lieux transitoires, tandis qu'Enfer et Paradis s'inscrivent dans l'éternité. L'Enfer définitif concerne les coupables de péchés mortels, les auteurs du Pêché Originel patientent eux dans un lieu de passage mêlé d'espoir. Ainsi, les Limbes appartiennent au passé car l'existence des Pères à cet endroit connaît un début et un dénouement lorsque le Christ met fin à leur attente en écrasant Satan et en forçant les mâchoires de l'Enfer.

» (*Épître aux Romains*, 10, 7), ou encore « dans les régions inférieures de la terre » (*Épître aux Éphésiens*, 4, 9 à 10). Cette imprécision sur la nature et la fonction du domaine infernal explique peut-être les nombreuses formes que lui ont donné les artistes médiévaux lorsqu'ils traitent de la thématique de la Descente aux Enfers : caverne, palais, forteresse, chaudron, four, bête féroce ou gueule monstrueuse.

## 2-2 La conception byzantine de l'*Anastasis*

L'épisode a tout d'abord été illustré par les artistes byzantins, sous l'appellation de l'*Anastasis*<sup>213</sup> – en grec, la remontée, la Résurrection –, qui mettent l'accent sur la puissance rédemptrice du Christ et non sur le rendu de l'au-delà des Justes, représenté le plus souvent comme un abîme obscur sur lequel flottent les portes dégonflées. L'Enfer byzantin<sup>214</sup> dont sont tirés les Patriarches n'emprunte ni au réalisme du monde humain, ni à la fantasmagorie de la Gueule dévorante. Dans le monde chrétien d'Occident à partir du IX<sup>e</sup> siècle, l'iconographie introduit progressivement, face au Christ sauveur, un royaume satanique provisoirement soumis, lieu dont la monstruosité inimaginable va trouver dans la Gueule animale une métaphore au sens multiple.

## 3- La Gueule d'Enfer comme prison des Patriarches dans l'iconographie (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)

En Europe occidentale, la thématique iconographique de la Descente aux Enfers trouve, semble-t-il, son origine dans le domaine anglo-saxon<sup>215</sup>, où elle s'exprime sur

---

213 Pour ce qui est de la Descente aux Enfers en Orient, consulter E. Lucchesi Palli, « *Höllenfahrt Christi* »... et G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, t. 3, 1971, p. 41-66 (surtout p. 56-62), ainsi que les recherches spécifiques de E. Delage, *La Descente du Christ aux enfers de la cathédrale de Faras. Genèse et développement d'un thème iconographique*, 1998 ; A. D. Kartsonis, *Anastasis : the making of an image*, Princeton, 1986.

214 Les Descentes aux Enfers byzantines privilégient deux éléments du décor infernal, les portes démontées comme sur la mosaïque d'Hosios Loukas (Béotie, Grèce centrale, au monastère de Saint-Luc, 1000-1025) ou sur celle de Néa-Moni (île de Kios) vers 1050-1075, et/ou Satan enchaîné notamment dans la basilique inférieure de San Clemente de Rome sur des fragments de fresques datés du VIII<sup>e</sup> siècle, ou encore à Santa Maria de Assunta à Torcello, sur le revers du mur de la façade occidentale au-dessus du Jugement Dernier (XI<sup>e</sup> s.).

215 Concernant l'iconographie de la Descente aux Enfers en Grande-Bretagne, on se référera surtout à K. Tamburr, *op. cit.*

des supports variés : dans les manuscrits dès le IX<sup>e</sup> siècle, dans la peinture murale<sup>216</sup>, puis dans la sculpture. Elle apparaît dans les enluminures, dans des vignettes ou en pleine page, et parfois aussi dans le texte qui accompagne les illustrations. Ainsi, le *Manuscrit de Caedmon*<sup>217</sup> comporte un certain nombre de poèmes dont l'un évoque le triomphe du Christ en Enfer qui dialogue avec Satan. Associée progressivement par les artistes romans anglo-saxons au motif de la Gueule infernale, l'image du retour du Christ envahit ensuite le décor sculpté des églises, comme dans le relief de la cathédrale de Bristol (début du XI<sup>e</sup> s., fig. 67), et orne les parois des édifices religieux. Sur le mur nord de la nef de Houghton-on-the-hill (XI<sup>e</sup> s.), l'on a représenté une Gueule d'Enfer bestiale aujourd'hui très effacée.

Les plus anciennes représentations de la Descente aux Enfers, telles quelques œuvres en ivoire d'origine germanique conservées au *Victoria and Albert Museum*<sup>218</sup>, ne retiennent que des portes dégonnées et quelques éléments architecturaux pour représenter le domaine infernal. Parfois, l'épisode de la Descente aux Enfers n'est pas dépeint pour lui-même, mais présenté comme une explication de passages de l'Ancien Testament ; ainsi, le *Psautier de Stuttgart*<sup>219</sup> propose une mise en images littérale des *Psaumes* avec une véritable exégèse du texte. Ce manuscrit évoque toute une série de scènes d'épreuves dans la fournaise, à l'instar du *Psautier d'Utrecht*, dont il est à peu près contemporain. Au folio 166v (fig. 65), est représenté, non pas le récit d'une Descente aux Enfers à proprement parler, mais bien le *Psaume* 24 (23) : « Portes, levez vos frontons, élevez-vous, portes éternelles : qu'il entre, le roi de gloire ! Qui est ce roi de gloire ? C'est le Seigneur, le fort, le vaillant, le Seigneur, le vaillant des combats. Portes, levez vos frontons, levez-les, portes éternelles : qu'il entre, le roi de gloire ! Qui donc est ce roi de gloire ? C'est le Seigneur, Dieu de l'univers ; c'est lui, le roi de

---

216 On conserve aussi en Suisse une des plus anciennes représentations de la Descente aux Enfers, mais dépourvue du motif de la Gueule d'Enfer (fig. 66). Elle se trouve dans la nef de Saint-Jean de Müstair (Grisons, 825).

217 *Manuscrit de Caedmon*, Anglo-saxon, X<sup>e</sup> s. (Oxford, Bodl. Lib., ms Junius 11). Dans un des poèmes et tout au long des lignes 366 à 662, le diable, faible, lutte en vain pour préserver son royaume et même conquérir l'univers. À la fin du récit, le Christ bannit Satan qui révèle sa vraie personnalité.

218 Scènes de la Passion, panneau d'ivoire n° 1-1872 (Germanique, 980-1000) ; coffret n° 216-1866 (Germanique, fin X<sup>e</sup> s.).

219 *Psautier de Stuttgart*, Saint-Germain des Près, 1<sup>e</sup> moitié IX<sup>e</sup> s. (Stuttgart, Landesbibliothek, ms 23), folio 166v, *Le Christ ouvrant les portes de l'Enfer*.

gloire » (4, 10). Le Christ, reconnaissable à droite, jeune, glabre, s'inscrit dans une mandorle de couleur verte. Dans un élan dynamique, il brandit sa hampe-croix et lance sa jambe droite en avant comme pour cogner les portes solides et les faire céder. Les portes inébranlables à double système de fermeture closent un monde enflammé. Pour autant, elles rappellent les portails de l'entrée des églises : deux colonnes surmontées de chapiteaux d'inspiration corinthienne supportent un tympan semi-circulaire à l'intérieur duquel figure la tête d'un personnage ailé ; il semble guetter l'arrivée du Christ. Un ange auréolé, en partie dissimulé par la mandorle, s'intègre dans le même mouvement que le Seigneur. Pendant que le Christ attaque les portes, l'ange les désigne de la main. Derrière elles, s'étend une immense et compacte fournaise qui compresse cinq damnés aux visages inquiets. Aucune gueule ne matérialise l'entrée de ce lieu particulier, mais Satan, en partie basse, se distingue par sa bestialité, son imposante carrure. Géant noir, il semble effrayé par la venue du Christ et tente de s'enfuir. *L'Évangile de Nicodème*, texte fondateur de cet épisode christologique, transcrit d'une manière similaire l'exhortation des personnages de l'Enfer lorsque le Christ appelle à l'ouverture de ce monde : « élevez vos portes<sup>220</sup> ». De plus, à l'interrogation des démons concernant le « roi de gloire », un ange répond : « c'est celui qui fut fort et puissant au combat ». Les deux textes – le *Psaume* 24 (23) et le récit apocryphe – se ressemblant, l'artiste emprunte à la Descente aux Enfers quelques éléments essentiels : une attitude offensive du Christ qui s'apprête à dégondrer les portes, la présence de l'ange enseignant la bonne parole, et l'Enfer baigné du feu éternel où siège un Satan hideux. Le succès du Christ décrit par le psalmiste préfigure donc sa conquête définitive des Enfers une fois ressuscité. Mais l'Enfer, dans ce psautier carolingien, se présente comme une fournaise et non sous la forme d'une gueule, image vivante du Mal.

---

220 Plus tardivement, saint Thomas d'Aquin, dans son *Commentaire sur les Psaumes* (éd. J. E. Stroobant de Saint-Eloy, Paris, 1996, p. 289) éclaire la signification du texte. Ainsi, selon lui, les portes évoquées dans ces paroles symbolisent le chemin du vice ; le terme redondant « élevez » signifie en fait « écarterz ». Le mythe de la Descente aux Limbes sert donc à illustrer le *Psaume* 24 (23) sur le Dieu triomphant, les portes matérielles devenant les portes de l'Enfer.

### 3-1 Un monde souterrain vivant dans le *Psautier d'Utrecht* (IX<sup>e</sup> s.)

Dès le IX<sup>e</sup> siècle, dans le *Psautier d'Utrecht*<sup>221</sup>, l'Enfer s'anime sous la forme d'un géant, au folio 1v, sous les traits d'une tête coupée hirsute, au folio 14v, ou encore prend l'apparence d'une tête de Gorgone, comme au folio 31r<sup>222</sup>. Ce manuscrit recèle également deux représentations de la Descente aux Enfers (fig. 63 et 64), aux folios 8 et 90, sans doute les plus anciennes représentations médiévales connues du retour du Christ dans l'autre-monde en Occident. Dans ce psautier célèbre pour ses dessins vibrants et ses diverses scènes infernales, on aurait pu croire que la Gueule animale ou humanisée se retrouve face au Christ, or, il n'est rien : le Rédempteur se penche tantôt au-dessus d'une fosse, tantôt sur une fournaise. On trouve dans ces représentations les éléments constitutifs du récit apocryphe de Nicodème. Au folio 8, le Christ, nimbé, se baisse au-dessus de deux personnages, Adam et Ève, qu'il tire d'une fosse. Il use de ses deux mains pour secourir les âmes happées par un trou béant et tourbillonnant. Il écrase Satan, qui prend la forme d'un homme nu, humilié, immobilisé par le pied droit du ressuscité appuyé sur son postérieur et par le pied gauche sur sa tête. Les tentatives de l'adversaire pour se relever restent inutiles. L'image du Christ est sacralisée : son drapé virevoltant rejoint le ciel. Le fils de Dieu maîtrise les forces terrestres et célestes. L'artiste choisit de représenter l'Enfer comme une fosse, c'est à dire le domaine des morts dans de nombreux textes de l'Ancien Testament. La fosse suggère l'idée de chute, d'abysse et de puits sans fond, mais elle n'a pas la force brutale de la Gueule ; ainsi le Christ du folio 8 du *Psautier d'Utrecht* s'est-il rendu aux Enfers pour porter secours à ses aînés, plongés dans un au-delà biblique<sup>223</sup>, non pour secourir des damnés. Avec cette image, l'illustrateur du psautier semble établir une distinction entre deux au-delà, le lieu d'attente des Patriarches et le monde de tortures des damnés, où grouillent des créatures monstrueuses. Pourtant sur le folio 90, qui illustre le *Credo*, une

---

221 *Psautier d'Utrecht*, Hautvillers, IX<sup>e</sup> s. (Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, ms 32, folios 8 et 90, *Enfer*. Voir surtout S. Dufrenne, *op. cit.*

222 Ces images, qui s'inspirent de modèles du VI<sup>e</sup> siècle, font l'objet d'une analyse plus complète dans la suite de ce travail de recherche.

223 *Ps.* 28, 1 : « De David. Éternel ! c'est à toi que je crie. Mon rocher ! Ne reste pas sourd à ma voix, De peur que, si tu t'éloignes sans me répondre, je ne sois semblable à ceux qui descendent dans la fosse » ; *Zacharie*, 9, 11 : « Vous, Seigneur par le sang de votre alliance, vous avez retiré vos captifs de la fosse sans eau ».

tout autre apparence est donnée aux mondes souterrains : dans une vallée montagneuse, une fournaise attend les Justes. Des flammes épaisses s'échappent du lieu. L'immense brasier, semblable à certaines représentations des Hébreux dans la fournaise, évoque le supplice du feu inextinguible réservé aux impies. Le Christ, monté sur un piédestal rocheux, domine la scène et se penche vers Adam et Ève qu'il extirpe de l'Enfer. Le Seigneur piétine un être soumis et impuissant, Satan. Ce dernier, doté d'un corps humain, est affublé d'une tête léonine et disproportionnée, qui fait écho aux nombreuses gueules qui peuplent les Enfers du *psautier*. Le Shéol des Justes devient alors un monde de tourments, gardé par un Satan-Cerbère, cependant, dans le *Psautier d'Utrecht*, les Patriarches ne sont toujours pas confrontés à la puissance épouvantable d'une gueule dévorante.

### 3-2 Le modèle zoomorphe de la cathédrale de Bristol (XI<sup>e</sup> s.)

C'est sur le relief de la cathédrale de Bristol qui constitue un des plus anciens témoignages sculptés de la thématique de la Descente du Christ (fig. 67), que le motif de la Gueule d'Enfer apparaît, au début du XI<sup>e</sup> siècle. Daté de 1010, ce vestige pourrait bien appartenir au décor de l'ancienne chapelle Saint-Jordan, sur le site de l'édifice actuel. L'iconographie du panneau de Bristol pourrait être fondée sur des illustrations et des textes de manuscrits<sup>224</sup>. Un poème anglo-saxon antérieur au XI<sup>e</sup> siècle semble une source littéraire possible : consigné dans le manuscrit anglo-saxon de Caedmon, *Christ and Satan*, compte 729 vers qui narrent plusieurs conflits entre le Christ et Satan. La partie consacrée à la Descente aux Enfers, très influencée par l'*Évangile de Nicodème*, offre un récit de la Résurrection, de l'Ascension et du Jugement Dernier, en mettant l'accent sur le geste salvateur du Christ et sa victoire sur Satan dans son propre domaine. Dans ce poème anglo-saxon, se trouvent la plupart des détails qui constituent les éléments iconographiques du bloc de Bristol : « Le Seigneur en personne avait abattu le démon [...] il permit aux âmes blessées, à la race d'Adam, de sortir ; et Ève ne put pas encore voir le Paradis jusqu'à ce qu'elle eut prononcé ces mots : " je t'ai irrité,

---

224 Voir M. Q. Smith, "The Harrowing of Hell Relief in Bristol Cathedral", *Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society*, vol. 94, 1976, p. 101-106.

Dieu éternel, quand Adam et moi à cause de la malice du serpent, avons mangé deux pommes, ce que nous n'aurions pas dû faire" [...] Il (Satan) est fermement enchaîné<sup>225</sup>». Sur le relief sculpté de Bristol, le Christ, de dimensions importantes, debout à gauche, domine la scène. Vêtu d'un drapé virevoltant, il est doté d'une chevelure grossièrement gravée, d'une moustache et d'une barbe touffues. Selon la tradition, le Christ est nimbé, cependant son auréole n'est pas de type crucifère. Les portes brisées de l'Enfer n'ont pas été figurées. Pour atteindre les âmes des Justes, le Sauveur piétine Satan, grimpant sur sa jambe et sa tête. Son corps est dressé et non penché vers ses sujets. Le Christ tient une hampe-croix qui ne sert ni à blesser Satan, ni à tenir en respect la Gueule d'Enfer, mais dont le pouvoir symbolique suffit à vaincre l'Enfer et à le vider de ses occupants. Sa main droite amorce un geste de bénédiction en direction de deux silhouettes nues prêtes à sortir de l'Enfer, comme juchées au-dessus de la Gueule béante. Les deux personnages, qui s'agrippent à la hampe, bénéficient du retour du Seigneur. D'autres, bras levés, à l'arrière-plan, ne semblent pas correspondre à ce premier groupe d'âmes. Ainsi l'Enfer retient-il nombre de pécheurs qui supplient le Christ de les délivrer, mais dont le sort n'est pas précisé. On ignore également si les suppliants, représentés hors de la Gueule infernale, tapie en bas à droite, en étaient au préalable les occupants. De forme courbe, la Gueule est présentée de profil, dans l'angle inférieur de l'image, un creux qui suggère une narine ou un œil donne vie au monstre. Un croc de taille démesurée semblable à la dent d'un sanglier ou à la défense d'un éléphant constitue une référence explicite au règne animal. Au sein des mandibules, Satan, prisonnier, s'est recroquevillé ; une chaîne lui enserre les chevilles. À l'inverse de beaucoup de représentations ultérieures, l'Ange déchu apparaît très humain<sup>226</sup>, aucun attribut bestial ne le caractérise.

La Gueule est suggérée par quelques traits, animale mais sans référence précise, grande ouverte vers les zones inférieures. Elle paraît symboliser l'entrée des Enfers ; véritable Gueule-seuil, elle symbolise à elle seule l'horreur les mondes souterrains.

---

225 M. Q. Smith, *art.cit.*, p. 102.

226 On retrouve un Satan humanisé dans les Descentes aux Enfers du *Psautier d'Utrecht* (Hautvillers, IX<sup>e</sup> s., Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, ms 32, folios 8 et 90), entre les mâchoires de la Gueule d'Enfer dans le *Manuscrit de Caedmon*, dans la Chute des anges rebelles et la scène du partage des âmes (Anglo-saxon, X<sup>e</sup> s., Oxford, Bodl. Lib., ms Junius 11, folios 16 et 3).

L'image de Bristol s'imprègne pleinement du récit apocryphe car, non seulement Satan est enfermé pour l'éternité dans son ancien royaume, mais surtout la Gueule d'Enfer semble incarner le puissant Hadès auquel le Christ s'adresse dans le dialogue imaginé par Nicodème.

#### 4- La lente diffusion du modèle de la Gueule dans les psautiers

##### **4-1 Les *Évangiles de Saint-Omer***

Au XI<sup>e</sup> siècle, le thème anglo-saxon de la Descente aux Enfers se diffuse lentement ; ainsi, dans un ouvrage de création française, les *Évangiles de Saint-Omer*<sup>227</sup>, les Enfers visités par le Christ (fig. 68 et 69) s'inscrivent au-dessous du Paradis, mais la proximité des deux lieux est accentuée par le fait que l'enlumineur les a représentés dans le même petit demi-cercle. La Descente aux Enfers s'insère en effet dans un détail de la bordure du folio 85r. La lettre historiée I bénéficie d'un schéma complexe, un double cadre orné de petites saynètes elles-mêmes inscrites dans des formes rectangulaires ou circulaires. Aux quatre coins de la page, des décors de type insulaire mêlent entrelacs et végétaux. L'iconographie se réfère à la vie du Christ après sa mort, de son martyre à son incarnation, et remonte aux temps de la Création. Cette image illustre un poème incantatoire de l'évangéliste Jean qui fait écho à la *Genèse*.

Tout en haut de l'enluminure, au milieu de dix apôtres et de la Vierge Marie auréolée, une demi-mandorle, dans laquelle seules les jambes du Christ sont figurées, semble s'élever dans les nuées. Sur les côtés et en bas du folio, les fleuves, la Terre et l'Océan personnifiés représentent l'univers et les forces qui le régissent. Dans un paysage naturaliste qui se résume à des arbres stylisés, quatre personnages, de type masculin à gauche, de type féminin à droite, déversent de l'eau par le biais de petites jarres. Ils évoquent probablement les quatre fleuves issus de l'Éden qui selon le récit de la *Genèse* (2, 10 à 14) irriguent l'univers. Ces allégories rappellent aussi le commencement du monde. Dans la partie inférieure du dessin, un personnage, assis au pied d'un arbre et

---

<sup>227</sup> *Évangiles de Saint-Omer*, Saint-Omer, XI<sup>e</sup> s. (New-York, Morgan Lib., ms 333, folio 85r, *Descente aux Enfers*).

accompagné d'un serpent, incarne la Terre. Lui fait face, au-dessus d'un filet d'eau, l'Océan reconnaissable à son trident. Tout deux encadrent une roue, symbole universel d'éternité. Dans le dogme chrétien, cet objet, en rotation permanente, représente l'acte créateur qui n'a pas de fin<sup>228</sup>. Cette illustration mêle donc des allusions à la *Genèse* et une représentation antique du monde.

Au centre de la composition, deux épisodes se répondent : à gauche, la Descente aux Enfers, à droite la Résurrection du Christ suggérée par l'épisode du tombeau vide. Ils s'inscrivent dans des demi-cercles isolés sur le plan graphique qui débordent sur le cadre intérieur. L'artiste a opté pour une réduction maximale de la scène des saintes femmes au tombeau. Un ange assis sur le caveau s'adresse aux pleureuses qui, à l'intérieur du sépulcre, se penchent au-dessus de la cuve. Cette image se réfère à diverses sources : les saintes femmes viennent à plusieurs comme dans l'*Évangile de Luc*, mais ont pénétré ce lieu en respectant le texte de saint Jean, enfin, un seul ange les attend comme il est écrit par Marc. En face, dans la Descente aux Enfers, le Christ, surélevé, se penche au-dessus de quelques âmes nues qui tendent les bras vers lui. Le Christ piétine un Satan au profil humanoïde, semblable à celui du relief de Bristol. Les Enfers prennent l'apparence d'une gueule de canidé, à la truffe large et aux joues plissées. L'aspect détendu de sa mâchoire rappelle aussi l'espèce reptilienne. Située dans l'angle gauche, de profil, elle crache des flammes violentes. À l'arrière-plan, une cité semblable à une Jérusalem céleste s'élève au milieu des nuages ; elle se caractérise par un style ecclésial affirmé. Elle apparaît comme la destination des élus qui s'extirpent des mâchoires du monstre, guidés par un Christ miséricordieux. Cependant, la Descente aux Enfers ne constitue pas le message principal de l'illustration de ce folio, son sens est éclairé par les scènes voisines. Le cadre principal accueille la lettre I historiée accompagnée d'un titre, les premiers mots du prologue de l'*Évangile de Jean* : *In principio erat verbum et verbum erat Deum* qui renvoie au tout début de la *Genèse*. La majuscule, qui occupe toute la hauteur de l'image, est dominée par la Crucifixion, présentée comme le triomphe du Christ sur le Mal, sa croix écrasant le serpent enroulé à sa base. Le Messie est veillé par saint Jean à gauche, et sa mère à droite identifiés par des inscriptions. Le symbole de supplice dépeint de couleur sombre et placé au faîte de la lettre attire le regard.

---

228 À ce propos, voir M. Perrot, *Le Symbolisme de la roue*, Paris, Les éditions philosophiques, 1980.

En dessous du cycle de la Passion, l'*Ecclesia*, une jeune femme coiffée d'une tiare gravée de petites croix, surplombe la Synagogue. La figure de l'Église porte un drapeau triomphant alors que celui de la Synagogue est renversé. Ce jeu de symétrie est avant tout symbolique, le Nouveau Testament remplace et explique l'Ancien Testament. D'ailleurs, au verset 17 du prologue, on lit « car la loi a été donnée par Moïse, la grâce et la vérité sont venues par Jésus Christ ». Aussi les deux révélations se succèdent-elles dans cette interprétation du récit de Jean. L'image veut montrer la filiation entre Ancien et Nouveau Testament. Le corps du I sert donc une montée chronologique, de l'ancienne alliance personnifiée par Moïse, en passant par l'édification de la nouvelle Église par Pierre, pour finir avec le Christ sacrifié pour le bien des siens. Les images, logées dans la bordure du cadre et dans le corps de la lettre, veulent magnifier le verbe et traduire le mystère de sa présence en représentant l'invisible. Cette savante superposition du texte et de l'illustration met en lumière la parole divine et incite à la méditation. La Descente aux Enfers représentée sur cette page n'est pas évoquée par Jean, et constitue donc ici une simple image purement symbolique du Christ libérateur. Cette thématique met en perspective le verbe divin et le discours évangélique. Ainsi, la mort du Christ ne signifie pas la fin, mais le début de l'humanité sauvée. L'histoire des Patriarches de l'Ancien Testament ne prend tout son sens qu'avec la venue du Christ qui, seul, peut les délivrer des mondes infernaux, effrayante conjonction du feu et de la dévoration, et leur ouvrir les portes de la Jérusalem céleste. La Gueule choisie par l'illustrateur pour représenter le lieu d'où émergent les Justes renforce, par contraste, le message rédempteur.

#### **4-2 Le Psautier faussement appelé « de Tibère » (*Cotton ms Tiberius C VI*)**

La Descente du Christ dans un Enfer animalisé occupe une place centrale dans un autre psautier, anglo-saxon, dit de Tibère<sup>229</sup> qui relie également Ancien et Nouveau Testament et dépeint des épisodes de la vie du Christ et de son aïeul David. Le folio 14r

<sup>229</sup> ?, Winchester, milieu XI<sup>e</sup> s. (Londres, B. L., ms Cotton Tiberius C. VI, folio 14r, *Descente aux Enfers*. Pour ce manuscrit, voir notamment K. Tamburr, *op. cit.*, p. 14 ; G. Schmidt, *op. cit.*, p. 74 ; K. M. Openshaw, "The battle between Christ and Satan in the Tiberius Psautier", dans *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, n° 52, 1989, p. 14-33.

de cet ouvrage (fig. 70) représente le Christ aux Enfers, et révèle une typologie iconographique de ce cycle christologique qui s'étendra à tout l'Occident chrétien.

Jésus Christ, immense, écrase Satan qui, pieds et poings liés, prend appui sur un Hadès incarné par un monstre hybride. Le Christ a, au préalable, brisé les portes de l'Enfer, puis pénétré à l'intérieur de ce lieu hostile. Il tient les mains des nombreux Justes qui se dégagent de la Gueule d'Enfer. L'image se découpe en plusieurs espaces : l'univers céleste symbolisé par la lumière émanant d'un soleil enflammé et dominé par la figure du Christ, et le monde terrestre habité par toutes sortes de créatures maléfiques issues des profondeurs des abîmes. En arrière du Seigneur, une structure rectangulaire à peine ébauchée se terminant par un arrondi simule une architecture, est-ce une allusion à la Jérusalem céleste ou bien à la cité de Satan ? Une seule porte suspendue de travers a été dégonflée par le Christ ; nul doute qu'il s'agisse de l'entrée des Enfers. Le Christ géant, barbu, richement vêtu, couronné du nimbe crucifère, courbé, se penche au-dessus des âmes. Tel un père, il sauve ses fidèles d'une mort certaine. Le Christ utilise ses deux mains pour saisir plusieurs personnages : un homme vêtu et une femme, un roi couronné tenant son sceptre, et deux autres figures nues, tous se tiennent debout au dessus de la Gueule d'Enfer.

Une truffe allongée, de petites oreilles pointues, une crinière et des sourcils bien marqués rattachent la Gueule à l'espèce féline. Elle se positionne dans l'angle droit en bas de la page, mais légèrement de biais. Comme le Christ domine la partie supérieure de l'image, la Gueule commande la partie la plus basse, et par sa taille gigantesque atteint la moitié de la miniature. Elle donne l'impression de régner sans partage sur le monde du Mal. Satan, comme accroché à la Gueule d'Enfer, piétiné par le Christ, présente une chevelure hérissée, des mains et des pieds griffus et un museau de carnassier, sorte d'image en miniature de la Gueule monstrueuse. L'expression de Satan est menaçante et sa position inconfortable car des liens lui enserrant les extrémités. Tout en bas de l'image, écrasé par Satan d'abord puis par Jésus, on note la présence inhabituelle d'un être hybride : tête et ailes d'aigle, pattes aux griffes acérées de lion et longue queue de reptile.

À l'inverse d'autres représentations contemporaines de la Descente aux Enfers, les artistes du *Psautier dit « de Tibère »* ne développent en rien l'image d'un Christ guerrier

armé d'une lance. Toute l'attention de ce dernier se concentre sur les âmes qu'il doit extraire des Enfers. L'accent est porté sur l'image d'un Dieu humain qui manifeste son affection vis à vis de ses fidèles, son souci de les sauver, ses deux mains tendues comme dans le *Psautier d'Utrecht*<sup>230</sup>. Sont ainsi soulignés la force et le pouvoir du Christ qui conquiert la Mort et l'Enfer, non par la violence, mais par l'amour de ses semblables.

La Gueule d'Enfer, totalement dépourvue de crocs, ne suggère pas l'acte de dévoration, mais sert plutôt de réservoir des âmes dans l'attente de la venue du Christ. Le motif de la Gueule d'Enfer, par contraste, souligne l'action du Christ, son rôle de guide envers les hommes. Habituellement, la foule de personnages amassés entre les mâchoires de l'Enfer demeure confuse, seuls Adam et parfois Ève se distinguent. Dans le *Psautier dit « de Tibère »*, un roi juvénile séjourne dans l'ancre zoomorphe ; compte-tenu des images composant le manuscrit, il pourrait s'agir de David qui, d'ailleurs, combat Goliath au folio 9. Ainsi, Ancien et Nouveau Testament se côtoient : un lien spirituel et temporel les associe. David affronte un géant avant que le Christ n'achève l'Enfer et ses suppôts. Une créature composite s'est rajoutée, et porte à trois les éléments maléfiques. Cet hybride, fait-il référence au Léviathan, au diable tentateur du couple fautif ? Ses proportions réduites et son attitude indifférente ne font qu'accentuer la victoire nette du Christ. Seul Jésus crée la dynamique de composition, en effet, l'Enfer paraît statique et aucun démon frénétique ne vient perturber la scène.

Le *Psautier dit « de Tibère »* atteste de la qualité graphique du style anglo-saxon du XI<sup>e</sup> siècle. Les enlumineurs de ce manuscrit livrent un dessin vibrant, expressif servi par un tracé sec et nerveux. La figure du Christ est longiligne, gracile, enveloppée dans des drapés mouillés aux bords très découpés. La simplicité du croquis et la palette vive rendent majestueuse la silhouette christique. Seuls les contours ont été peints : les tons vifs de la tunique du Christ rougeâtre et sa cape bleue contrastent avec la teinte marron des figures infernales. De même, la rapidité du trait appuyé donnent l'illusion d'une Gueule d'Enfer vivante. Un tracé gras et sombre surexpose la Bouche d'Enfer dont le regard est souligné, tandis que des lignes plus fines concernent Satan, le monstre hybride et les Patriarches. Les choix graphiques et chromatiques servent donc les deux

---

230 *Psautier d'Utrecht*, Hautvillers, IX<sup>e</sup> s. (ms 32, Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, folios 8 et 90, *Descente aux Enfers*.

figures prépondérantes de l'image, le Christ et, à un degré inférieur, le gouffre infernal. Ce type de composition de la Descente aux Enfers, particulièrement réussi dans le *Psautier dit « de Tibère »*, n'est pas sans rappeler le relief déposé de la cathédrale de Bristol, qui révèle les mêmes éléments iconographiques hiérarchisés : la victoire du Christ dominant les autres protagonistes, Adam et Ève nus sauvés, la défaite cuisante de Satan, et une métaphore animalisée de l'Enfer. Seuls quelques détails différencient la sculpture de Bristol de l'enluminure du manuscrit de Tibère. Sur le relief de Bristol, Satan plus humanisé n'est pas prostré, mais relégué, impuissant, dans la bouche de l'Enfer et, surtout, le Christ sculpté, dans la position du pasteur et du guide, tient un sceptre auquel s'accrochent Adam et Ève. Dans le manuscrit, au contraire, le Christ est montré sous des traits paternels, tendant les bras à tous les pécheurs sans distinction.

L'épisode de la Descente aux Enfers comme thème iconographique central, avec un affrontement entre le Christ ressuscité et un monde infernal symbolisé par une gueule, ne se retrouve que dans quelques œuvres au début de l'époque romane, mais il se développe au XII<sup>e</sup> siècle, et la représentation de l'Enfer s'y diversifie, tandis que se pose la question des au-delà avant le Jugement Dernier.

## 5- Le succès de la Gueule d'Enfer dans les Descentes aux Enfers sculptées et enluminées du XII<sup>e</sup> siècle

Dans la riche iconographie du XII<sup>e</sup> siècle, le thème de la Descente du Christ aux Enfers connaît un essor particulier ; l'épisode répond, en partie, à la question qui taraude les fidèles et les théologiens concernant les morts : *ubi sunt* ? Les artistes, sculpteurs, émailleurs, enlumineurs, continuent généralement de mettre en scène les principaux marqueurs tirés de l'*Évangile de Nicodème*, les portes brisées de l'Enfer, Satan soumis et enchaîné, cependant transparaissent sûrement aussi au travers de leur vision du lieu visité par le Christ les interrogations de l'époque sur le sort des pécheurs. En ce siècle, s'amorce, en effet, une évolution radicale sur la question du Salut et du châtimement qui aboutit à la transformation du feu purgatoire en Purgatoire, de l'Enfer supérieur en

Limbes des Justes, l'Enfer inférieur devenant le seul lieu de tourment éternel<sup>231</sup>. Il convient de se demander si cette multiplication des au-delà a trouvé une résonance dans les images d'un épisode célèbre et si elle n'a pas modifié la figure traditionnelle d'un Rédempteur paternel auquel est désormais dévolu le rôle de juge dans un pré-jugement. Les œuvres de ce siècle foisonnant, qu'elles s'offrent à la vue dans les édifices religieux qui se multiplient ou qu'elles illustrent les manuscrits rédigés dans les monastères, présentent des disparités. Toutes ne traduisent pas le même degré de conscience dans l'évolution de l'au-delà infernal, toutes n'adoptent pas au même moment l'allégorie de la Gueule infernale introduite dans l'art anglais des siècles passés, car, comme le remarque justement Jacques Le Goff, l'historien « doit se résigner à ce que tout ne marche pas au même pas en histoire<sup>232</sup> ».

## 5-1 Persistance d'autres images infernales dans la sculpture romane

### a) *Le feu*

Hors d'Angleterre, le motif fantasmagorique de la Gueule d'Enfer comme lieu d'attente des Patriarches ne s'impose pas plus au XII<sup>e</sup> siècle que durant le Haut Moyen Âge. La vision d'un monde infernal associé au feu l'emporte, comme dans la tradition patristique<sup>233</sup>. L'*ignis*, tant celui des châtiments infernaux que l'*ignis purgatoris*, prend des formes multiples, empruntant généralement au monde réel, à la vie quotidienne. Ainsi, sur un chapiteau déposé de l'ancienne église de la Daurade de Toulouse, daté de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et aujourd'hui conservé au Musée des Augustins, un chaudron représente le réceptacle des âmes (fig. 117 et 118). Un Christ très guerrier tire vigoureusement un personnage qu'un démon lui dispute, sans que l'on puisse savoir si ce futur élu se trouvait au préalable dans la marmite entourée de flammes dans laquelle

231 J. Le Goff, « Les Limbes », *op. cit.*, p. 1246, cite Grégoire le Grand (*Moralia in Job*, XIII, 44), qui met en valeur cette distinction faite entre les auteurs du Péch<sup>é</sup> Originel et ceux qui ont commis des péchés actuels.

232 J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire...*, *op. cit.*, p. 167.

233 Saint Paul, *Première Épître aux corinthiens*, 3, 13 : « Le feu éprouvera ce qu'est l'œuvre de chacun ». J. Le Goff (*op. cit.*, p. 99) cite saint Augustin, *Enarratio in Psalmos*, XXXVII, 3, CCL, 38, p. 384 : « Bien que certains seront sauvés par le feu, ce feu sera plus terrible que tout ce qu'un homme peut souffrir dans cette vie ». L'historien cite également à la page 98 un passage du *Commentaire de la Genèse contre les Manichéens* « et après cette vie, il aura soit le feu de la purgation soit la peine éternelle ».

cuisent des malheureux. Le chapiteau toulousain distingue nettement deux lieux antinomiques, le monde infernal au sein duquel trône le chaudron et le Paradis des bienheureux<sup>234</sup>. Cependant, le premier au-delà semble se subdiviser en deux lieux, disposés sur deux faces différentes du chapiteau : une sorte de vestibule dans lequel surgit le Christ sauveur et une zone plus lointaine où règne sans partage la cruauté des diables.

Le même motif et une disposition similaire se retrouvent dans le cloître de San Peres de Galligans, à Gérone, qui recèle un relief de la Descente aux Enfers<sup>235</sup> (fig. 107 et 108), illustré de motifs infernaux dont un chaudron, sans cesse approvisionné et posé sur des braises que des démons ravivent. Sur la face occidentale de ce chapiteau, le Christ, comme il est d'usage, a brisé les portes de l'Enfer et domine des êtres maléfiques de bien plus petites dimensions. Derrière lui, est suggéré le monde céleste dans lequel un élu est accueilli fraternellement par saints et anges ; plus surprenante est l'importance accordée à l'Enfer sur les parties méridionale et orientale. Au centre du monde des peines infernales, est mis en valeur le supplice du chaudron pour trois damnés ; avec une sauvage cruauté, les braises sont alimentées par les corps d'autres pécheurs que des démons attrapent par les pieds et jettent dans les flammes pour les ranimer. Cette représentation, si elle frappe par le spectacle des peines éternelles, établit, encore plus nettement que le chapiteau de la Daurade, une dichotomie entre les différentes destinations des âmes, les unes sauvées par le Christ n'ayant que quelques pas à faire pour s'éloigner du monde infernal et accéder au Paradis, tandis que les damnés sont emprisonnés dans un lieu de souffrance.

Le décor de ce chapiteau peut être rapproché d'un autre exemple espagnol ; à San Pedro de la Rua, dans la ville d'Estella, sur une corbeille de la galerie nord du cloître (1170), le récipient contenant les damnés pourrait aussi bien représenter une nasse de pêche qu'une marmite (fig. 105). L'image est d'autant plus originale que le Christ ne se penche pas au-dessus des âmes ; le Seigneur relégué à gauche, et Adam suivi d'Ève au centre de la composition, se trouvent sur le même plan. L'Enfer, rejeté à droite, crée une deuxième

---

234 Derrière la lutte du Christ contre Satan, une scène d'apothéose clôt cette représentation : Adam et Ève, vêtus, guidés par deux anges, marchent vers la Jérusalem céleste.

235 Voir l'étude de P. Rodriguez Barral, dans *La Imagen de la justicia divina...*, *op. cit.*, p. 151-156.

entité, un second espace sans lien explicite avec la Descente aux Enfers. Cet au-delà se présente sous la forme d'un contenant qui renferme trois têtes de damnés. Des démons se consacrent à son remplissage en y introduisant d'autres âmes. Rares sont les représentations associées à la thématique du retour du Christ qui véhiculent de manière aussi explicite l'idée du supplice éternel. Plus insolite encore est le motif qui matérialise l'Enfer. Il s'agit ici d'un Enfer inanimé, matériel, et même vulgarisé, faisant référence à la vie quotidienne. Des doutes en effet persistent sur la nature réelle de l'objet : un ustensile de cuisine, un filet de pêche, une cage de torture calée sur des braises... L'Enfer de San Pedro de la Rua consiste en une vaste ouverture circulaire qui se resserre vers le bas tel un entonnoir. Robert Crozet<sup>236</sup> l'interprète comme « une cuve façonnée en corbeille de vannerie ». Pour Esperanza Aragones Estella<sup>237</sup>, ce récipient traduit le supplice du feu et serait un objet de cuisson, un chaudron posé sur un grill. Cependant, l'hypothèse d'un filet semble plus plausible. L'Enfer d'Estella rappelle un panier à claire-voie ou une nasse tressée, type de manne utilisée pour une technique de pêche bien précise<sup>238</sup>. Le filet ou récipient, représenté sur le chapiteau de San Pedro de la Rua, souligne l'importance de la vision infernale dans cette image. L'accent est mis, d'une part, sur la délivrance du couple originel, et, d'autre part, sert de prétexte à une évocation simple mais efficace d'un Enfer de tourment réservé à des impies piégés. Cependant, à Gérone, à Estella comme à Toulouse, point de Gueule d'Enfer, les peines ne sont qu'une extrapolation des châtiments du monde réel.

Le succès de la torture du feu comme élément incontournable de l'Enfer ne se dément pas tout au long du XII<sup>e</sup> siècle. L'ambon de Klosterneuburg<sup>239</sup> de Nicolas de Verdun (fig. 111), réalisé autour de 1181, s'inscrit dans cette tradition, mais en s'éloignant des références concrètes des exemples méridionaux. Considéré comme une œuvre majeure

236 R. Crozet, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 7, 1959, p. 333-340.

237 E. Aragones Estella, *op. cit.*, p. 48-49.

238 Ce mode de capture ou d'emprisonnement reste certes peu utilisé pour figurer le Mal au Moyen Âge : dans le *Psautier d'Utrecht* (Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, ms 32, folio 79), des démons s'agitent autour d'un filet de pêcheur et enserrant les damnés. Cette image carolingienne influencera le peintre du *Psautier anglo-catalan* de la fin du XII<sup>e</sup> siècle (Paris, BnF, ms lat. 8846, folio 58v). Une analogie entre Enfer et filet apparaît aussi dans le *Psautier de Stuttgart* (Saint-Germain-des-Près, déb. IX<sup>e</sup> s., Munich, *Landesbibliothek*, ms 23, folio 156). En sculpture, sur le tympan de Sainte-Foy de Conques, des démons attrapent des damnés à l'aide d'une époussette.

239 Voir P. Verdier, « Helmut Buschhausen. Der Emailwerk des Nikolaus von Verdun in Stift Klosterneuburg », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 27, 1984, p. 259-262.

tant par la densité de son programme sculpté que la surprenante qualité de ses émaux qui renvoient au délicat travail d'orfèvrerie, le triptyque se découpe en dix-sept registres verticaux constitués chacun de trois plaques émaillées. Seule l'image du Jugement Dernier est exclue de ces triades. Des tableaux de la Genèse ouvrent le récit. Le programme iconographique de l'ambon se divise en trois étapes : l'*ante legem*, après la Chute d'Adam et Ève jusqu'à la remise des Tables de la Loi, puis la *sub lege*, depuis la disparition de Moïse jusqu'à la Naissance du Christ, et enfin la *sub gratia*, des épisodes de la vie du Christ jusqu'à sa Résurrection. Ainsi, des relations typologiques s'établissent entre des scènes de l'existence du Christ et l'Ancien Testament comme préfiguration de ses actions. Dans un cadre trilobé ton or, orné d'une inscription latine, POTENCIA FORTIS DESTRVCTO IFFERNI IVS DOMVIT MORTIS TVA, qui souligne la victoire du Sauveur, les protagonistes habituels de l'épisode du retour du Christ, tout de blanc vêtu, se détachent sur un fond bleu. Les Justes, soutenus par un Christ déterminé, se hissent hors de l'Enfer qui s'apparente à un gouffre enflammé, lieu de punition plus que d'attente de la Rédemption. Le Christ, à gauche de l'image, se pare d'un drapé à la romaine, porte le nimbe crucifère. Il tire Ève des Enfers et pose sa main gauche, qui tient une hampe-croix à double traverse, sur l'épaule d'Adam. Dans cette attitude paternelle, on retrouve le Sauveur des périodes anciennes ; de la même manière, il piétine Satan prostré en-dessous de lui. Le mouvement de son corps, l'expressivité de ses traits suggèrent sa détermination à sauver les Patriarches des Enfers. Adam, en supplication, apparaît nu et presque entièrement délivré. Il lève ses deux mains parallèles comme pour effleurer le visage du Seigneur. Ève, à demi prisonnière encore, a posé sa main droite sur son ventre. Le Christ lui saisit le poignet gauche. Ses mèches ondulées, ses formes voluptueuses et sa poitrine généreuse garantissent sa féminité. Le couple originel se situe dans une même dynamique : la jambe gauche pour Adam, la droite pour Ève, toutes deux fléchies pour faciliter leur sortie des Enfers, à l'image d'ailleurs du Christ qui, dans un mouvement vers l'avant, ouvre la voie vers la Jérusalem céleste. Satan incarne l'unique figure vivante de l'Enfer. Totalement soumis, il est représenté à genoux, la tête au sol écrasée par son ennemi. Ses mains sont attachées derrière le dos par un lien qui lui enserre les poignets et le cou. Ses cheveux hirsutes telle une crête, ses oreilles démesurées et pointues d'âne suggèrent son caractère

démoniaque. Son visage d'aspect humanoïde présente une mâchoire certes béante mais peu terrifiante, un nez épaté et une fourrure autour du menton. La partie inférieure de son corps se révèle beaucoup plus bestiale avec quatre doigts terminés par des griffes tranchantes au niveau des mains et des pieds. Les excroissances sur sa peau suggéreraient-elles des poils, des pustules ou encore des écailles ? L'Enfer, à droite de la composition, est mystérieux. Deux portes, de dimensions imposantes, s'ouvrent grandement vers l'extérieur. Derrière elles, des flammes horizontales, qui s'échappent du lieu, indiquent la présence d'une fournaise. Aussi la vision en contre-plongée suggère-t-elle un gouffre ou du moins un endroit profond. L'Enfer est ici invisible, et se développe après ces portes qui en marquent l'entrée. La disposition de ces dernières paraît vraiment irréaliste : elles résistent sans aucun montant pour les soutenir, et elles semblent ne reposer sur rien, sinon le néant des abysses. Ce type de représentation reste rare car les portes qui ont en général volé en éclats, sont brisées et dégonnées. Sur l'ambon de Klosterneuburg, elles dévoilent un Enfer plus définitif où un brasier ne cesse de se raviver. En cette fin du siècle de l'essor du Purgatoire, pour représenter l'espace transitoire, l'artiste n'a retenu que le feu auquel nul n'échappera, même pour une période limitée. L'Enfer, véritable, profond, punitif, lorsqu'il est représenté sur une autre plaque de l'ambon, prend la forme d'une gueule monstrueuse où s'entassent les damnés au milieu de flammes. Dans cette oeuvre tardive, la présence ou l'absence de la Gueule modifie donc la fonction de l'Enfer, purgative et temporaire, punitive et éternelle.

#### *b) Les constructions architecturales*

Moins soucieux de montrer la cruauté du châtement, certains artistes mettent l'accent sur le triomphe du Christ qui entre dans un Enfer conçu comme une cité antinomique de la cité céleste. Parfois même, le palais satanique s'apparente à une église comme dans la Descente aux Enfers de la cuve baptismale de Saint-Boniface de Freckenhorst (fig. 106) où le roi déchu, ligoté à une arcature, reste prisonnier dans sa propre demeure, ou encore sur un chapiteau de l'église Saint-Félix, déposé au musée des beaux-arts de Valence (fig. 121 et 122). L'Enfer, ainsi figuré, se conçoit comme une entité matérielle, un lieu physique qui retient en otage des âmes nues et non

identifiables. Un motif proche se retrouve sur une cuve baptismale de l'église Nuestra Señora de las Candelas à Calahorra de Boedo (fig. 96 à 98) : une muraille ébranlée laisse voir un groupe de damnés dont seules les têtes dépassent. Le Christ ressuscité a forcé le seuil de l'Enfer ; dans une attitude décidée et guerrière, il pose le pied droit sur les marches d'une cité comme s'il piétinait son adversaire. Cet Enfer architectural, ourlé de créneaux, s'inscrit dans la réalité féodale, les âmes des Patriarches deviennent ici les prisonnières d'un vassal félon. À la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle, un vitrail de la cathédrale du Mans (fig. 89) représente également l'Enfer sous la forme d'une ville fortifiée, habitée de démons. Des flammes s'échappent des ouvertures, l'artiste associe ainsi en une même image le feu qui torture et la puissance de la forteresse du Mal dont il est malaisé de s'évader.

Toutes ces représentations de la Descente aux Enfers puisent à des degrés divers dans le registre humain pour rendre sensible un monde infernal dont seuls quelques-uns parviennent à s'extirper avec l'aide du Christ. Elles ne s'éloignent guère du récit original et semblent peu influencées par les débats théologiques autour des gradations possibles dans les épreuves qui attendent les pécheurs. Cependant, d'autres œuvres de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, un peu partout en Europe occidentale, s'éloignent de ces représentations réalistes d'un Enfer empruntant au monde réel et introduisent dans la Descente aux Enfers des figures animales se rapprochant du monstrueux.

### *c) Animaux réels ou fantastiques*

En Angleterre, la cuve baptismale d'Eardisley, datée de 1160, associe l'Enfer à un lion, mais c'est une œuvre atypique qui suscite de nombreuses interrogations (fig. 99). Au premier abord, on peut déceler deux scènes apparemment indépendantes l'une de l'autre – un duel entre deux guerriers (fig. 104) et ce qui pourrait être une Descente du Christ aux Enfers (fig. 101) – mais la forme circulaire de la cuve ne permet pas de déterminer un début et une fin et de reconstituer un schéma narratif. Ces deux scènes se suivent sur la partie centrale de la cuve baptismale, entre deux rangées de décors en entrelacs. Le chevalier de gauche, très déterminé, enfonce sa lance dans la jambe de son adversaire. Celui de droite, le blessé, semble être empêtré dans des entrelacs végétaux

qui retiennent son attaque ou empêchent sa défense. On pourrait interpréter ce combat comme un duel judiciaire, un « jugement de Dieu », qui fait du duelliste de gauche le vainqueur de bon droit. À peine séparé du combat par une sorte de fine liane, un premier personnage auréolé, statique, de face, tient contre sa poitrine avec sa main gauche ce qui semble un livre (fig. 100). À sa gauche, séparé par la croix qu'il brandit, un deuxième personnage, à l'identité évidente : le Christ. Non content de tenir le symbole de sa Passion de la main droite, il est surmonté d'une auréole crucifère. Son visage est tout à fait identique à celui du personnage précédent, le vêtement semblable. Par contre, la gestuelle de ce personnage est très différente : il est en mouvement, le corps, saisi de profil, est tendu vers l'avant dans une grande enjambée. Le pied gauche s'enfonce même dans le sol dans cet effort. De son bras gauche tendu vers l'arrière, il tire un troisième personnage. Au-dessus de son coude, une colombe volette dans le sens de la marche du personnage christique. La ressemblance entre les deux personnages, les signes de la Passion, la présence d'une colombe semble nous placer en face d'une représentation de la Sainte Trinité. Le troisième homme, dans une position instable, est tiré avec force ; ses pieds ne touchent plus terre. Il semble être emprisonné dans les tentacules des entrelacs qui forment un réseau semblable à un piège. Ce personnage, plus petit que les deux autres, est très ressemblant avec ceux qui le précèdent : même robe plissée, visage identique, barbe, moustache et même auréole. La ressemblance avec le Père et le fils, avec la nécessaire hiérarchie, de taille et de situation qui les sépare, suggère que ce personnage est Adam, dans une situation ressemblant à celle présentée sur les chapiteaux de Valence ou des Augustins de Toulouse, par exemple. Cependant, son auréole sème le doute. L'artiste met-il ici l'accent sur le rachat des péchés par le Christ et anticipe-t-il sur l'entrée d'Adam au Paradis ? Le personnage est ambigu : à la fois adulte avec sa barbe et enfantin par sa taille, nettement plus petite que celle des personnages précédents ; un élu puisque auréolé d'un nimbe, mais prisonnier d'un monde mystérieux. S'il s'agit de l'Enfer, son aspect est très original (fig. 102 et 103). La forme arrondie de la caverne infernale est suggérée, mais son matériau s'en distingue : les entrelacs qui la composent donnent une impression inattendue de légèreté, de transparence. Il s'agit d'un Enfer abstrait, subtil, dont la dangerosité est toute en suggestion. Moins agressif en apparence, l'Enfer est peut-être plus troublant ; on peut se laisser attirer par sa valeur

décorative, pourtant il agrippe fermement le corps de l'élus que le Christ vient sauver, il envahit tout le champ du support, sinueusement, discrètement, en empruntant les marges de l'image ; il est le lien entre des scènes qui pourraient sembler seulement se succéder, il est leur logique. Il recule devant la divinité, se glisse sous les pieds du Fils, réapparaît mystérieusement auprès du Père, mais à chaque fois, auprès de la puissance du Bien, il forme un décor « en cul de sac », se tresse, se noue, perd de sa force. Il montre sa puissance face aux pécheurs ; comme il enlace le pécheur près d'être sauvé, il agrippe les deux combattants, retrouvant l'énergie d'une liane serpentine : le Mal se régénérerait dans la violence. Loin d'être un simple décor, l'entrelacs devient la représentation iconographique du Mal.

À l'arrière de la caverne faite d'entrelacs et comme tapi au fond de l'Enfer, un grand lion nous regarde, sa gueule aux mâchoires entrouvertes et aux yeux énormes est saisie de face, son corps de profil. Sorte de Cerbère, patte levée, gueule ouverte se détachant de sa crinière fournie, il semble prêt à s'élancer. Le corps est lisse et massif. La queue glissée entre ses pattes se dresse au dessus de son corps, comme agitée par la colère. Il est lui aussi entouré par des entrelacs végétaux, qui le séparent à peine de la scène du duel à laquelle il tourne le dos. Alors que les tentacules de l'entrelacs suggèrent l'hypocrite envahissement du Mal, le lion en représente la brutale férocité.

La difficulté d'interprétation de cette scène tient plutôt à son originalité par rapport aux nombreuses représentations connues de la Descente aux Enfers. Même s'il est le plus dynamique, le Christ n'est pas seul, mais représente une partie de la Trinité. Il sauve une seule âme mais ne vainc pas l'Enfer, ni ne menace Satan, absent de la scène. Le duel brutal est encadré par le lion diabolique et par Dieu le Père, mais ni l'un ni l'autre ne le regarde. Les liens entre les divers protagonistes paraissent symboliques : Adam, sauvé des Enfers, est exactement à l'opposé des combattants, mais ils sont tous englués dans le même réseau de péché. Cependant, l'un a su saisir la main du Messie, il vole vers le Paradis, les deux autres sont concentrés sur leur combat, ne voient ni le Sauveur mort pour eux, ni le diable-lion menaçant, ni les pièges du Mal qui pourtant dresse ses tentacules devant eux. Plus qu'une véritable Descente aux Enfers, la cuve d'Eardisley pourrait présenter une métaphore de la victoire du Bien sur le Mal ; ici, le lion monstrueux ne mord pas, il reste menaçant, mais est tenu en respect par la divinité.

À partir des années 1140-1150, d'autres figures fantasmagoriques de plus en plus éloignées du monde réel apparaissent progressivement associées à l'épisode de la Descente aux Enfers. Sur un chapiteau de l'église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), comme sur un relief du porche occidental de la basilique San Prudencio d'Armentia (Pays-Basque), les âmes que le Christ secourt sont confrontées à un monstre « gorgonesque » dont les contours tentaculaires semblent empruntés à la mythologie antique. Néanmoins, ces dévorants hideux peuvent-ils être considérés comme une forme particulière de la Gueule infernale ?

Sur la face d'un chapiteau du déambulatoire de Saint-Nectaire dédié à la Descente aux Enfers (fig. 113), le Christ occupe une place prépondérante ; l'Enfer rejeté à gauche n'est matérialisé que par ses portes brisées. Coiffé d'un nimbe crucifère, souriant, brandissant une hampe-croix comme un symbole de victoire, le Sauveur se dresse sur toute la hauteur de la corbeille. Il a saisi la main d'un Adam implorant ; un pan de son manteau couvre la nudité du premier homme. Ève suit, le visage levé avec confiance. Derrière le couple originel, deux élus sont serrés l'un contre l'autre, le visage empreint de sérénité. À gauche, le monde infernal s'entasse, dominé par un démon ailé qui brandit une massue, antithèse de la croix ? Un damné tourne le dos au Rédempteur, accroché à ce qui apparaît comme une paroi de l'Enfer ; tout en bas, une femme régurgite des flammes ou des reptiles, transformée en une méduse occupant le seul interstice de la paroi. Sa situation inférieure sur la face du chapiteau, la fournaise suggérée par les ondulations rouge écarlate qui s'échappent de ses lèvres, et l'accent porté sur la bouche incitent à une analogie entre cette figure diabolisée et la Gueule d'Enfer. Cependant, ce personnage ne constitue ni le cadre infernal, ni un instrument de la torture des damnés ; elle symbolise l'horreur du Mal qui attend ceux qui se détournent de Dieu.

Le Christ de Saint-Nectaire libère les Justes, mais ne vide pas pour autant l'Enfer de tous ses occupants. L'homme nu, situé au-dessus de l'âme pécheresse, est tourné à rebours de la scène principale. Sous la menace du diable, sa destinée est scellée. Cette Descente aux Enfers prend donc valeur de séparation entre les élus et les damnés<sup>240</sup>. La

---

240 Dans « Chapitre III - Saint-Nectaire : déploiements figuratifs et auto-glorification de l'*Ecclesia* », *Images Re-vues*, Hors-série n° 3, 2012, p. 82, J. Baschet, J-C. Bonne et J-O. Dittmar ont établi une double symbolique à la Descente aux Enfers de l'église de Saint-Nectaire : une image du retour du Christ

géométrisation de l'espace accentue cette probabilité. Une diagonale semble découper la composition en deux parties : le monde des Justes bénéficiant de la miséricorde christique et retrouvant la lumière d'un côté, et le monde de la damnation, de l'autre. Les portes, habituellement brisées aux pieds du Christ ou de Satan, ont volé en éclats en haut de la corbeille. Elles semblent ici comme « mises en abîme », cernées par la hampe-croix du Seigneur et par l'arme du diable. La porte, positionnée horizontalement, sépare les pré-élus du démon ; le sort des Justes s'affirme. La porte, disposée en biais, crée une limite spatiale entre monde supérieur et monde inférieur, et une limite entre le Bien et le Mal, repentis et pécheurs. La séparation est également temporelle : l'éternité divine face à la permanence du châtiment, la Mort éternelle devenue grâce au Christ la Mort vaincue.

Écho atténué de la Gueule d'Enfer, la tête féminine de Saint-Nectaire ressemble plutôt aux Méduses du *Psautier d'Utrecht*. Une gueule de Gorgone s'impose de façon plus spectaculaire encore sur un relief du porche occidental de la basilique d'Armentia<sup>241</sup> (milieu du XII<sup>e</sup> siècle). Les quatre reliefs de cet édifice renvoient au cycle de la mort et de la Résurrection du Christ (fig. 91). Le portique, centré sur des thèmes funéraires, illustre à droite, la mise au tombeau du Christ et son apparition à Marie Madeleine, à gauche la Descente aux Enfers, comme il est habituel. L'originalité de cette œuvre réside dans le positionnement des domaines du Bien et du Mal. La disposition traditionnelle est inversée, l'Enfer à gauche, les Justes délivrés à droite. Comme souvent en péninsule ibérique (à San Pedro de la Rua à Estella, par exemple), l'ensemble des protagonistes se situent sur le même plan. Cette originalité et l'absence de délimitation matérielle entre les au-delà amènent à s'interroger sur le sens de cette œuvre : n'est-elle pas en fait constituée de deux scènes distinctes correspondant à des temporalités différentes ? Aucune représentation triomphale du Christ n'est à noter à Armentia. Légèrement en retrait, Jésus observe les conséquences de son action. En effet, son regard se dirige vers l'Enfer qui occupe une grande partie de l'image. Le Christ a saisi la

---

triomphant et surtout une distinction entre le sort des Justes et celui des damnés, de sorte que cet épisode « préfigure l'image définitive des deux destinées révélées par le Jugement Dernier ».

241 Voir surtout J. J. Lopez de Ocariz y Alzola, *El Temor al infierno hacia 1200 : análisis iconográfico de la anástasis de Armentia (Álava)*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, p. 250-267.

main d'Adam qu'Ève serre de très près. Ève joue un rôle de composition plutôt rare car c'est elle qui impulse une dynamique à la composition : sa jambe gauche fléchie traduit un mouvement vers le Sauveur impassible et immobile. Le corps très étiré d'Ève crée une diagonale héroïque qui coupe la scène en deux. Le couple originel est libéré tandis que d'autres restent condamnés au châtement éternel, dévorés par des êtres monstrueux flottant comme en apesanteur (fig. 92). Satan, être composite, se tient debout à gauche d'une méduse qui mord son bras droit. Cet ennemi du Christ ne semble pas soumis au pouvoir de ce dernier : très éloigné de lui, il n'est pas, comme dans la plupart des représentations, piétiné par le Christ. Son physique répugnant, commun à la plupart des représentations, l'assimile tant à l'humain qu'à l'animal : des cheveux hirsutes diaboliques, des griffes ou des sabots aux extrémités. Il revêt uniquement un pagne bordé de flammes. Il écrase de ses pieds une tête, celle d'un damné ou d'un démon. Au faite du relief, une autre face infernale d'aspect plus bestial semble dotée de cornes effilées déformées, et de poils ébouriffés tout autour du visage, tandis qu'un être, semble-t-il ailé, plante ses serres dans le crâne d'un réprouvé.

Plus surprenante encore, une immense créature monstrueuse domine l'espace infernal. Ses énormes yeux globuleux et exorbités nous fixent. Ses cheveux se dressent telles des flammes qui évoquent aussi des tentacules. Ces détails terrifiants replongent le fidèle dans la mythologie et le duel de Persée contre Méduse. Dans le récit grec, Méduse habite les portes de l'abîme, dans un au-delà cruel. Suivant la tradition iconographique gréco-romaine, le monstre hispanique semble tirer la langue. Elle s'agrémente de cornes et de grandes oreilles desquelles sortent des reptiles. Cette figure antique à la laideur repoussante a inspiré également au IX<sup>e</sup> siècle le dessinateur du *Psautier d'Utrecht*<sup>242</sup>. Du centre des mâchoires de la Gueule d'Armentia pend la moitié inférieure du corps d'un damné nu qu'elle déchiquette ; elle broie également le pied d'un autre personnage. Elle semble même mordre le bras gauche de Satan. Cette créature tire son aspect des monstres les plus antiques et, malgré sa présence à l'entrée des Enfers, elle n'en constitue pas le seuil, mais symbolise plutôt la férocité déchaînée du Mal, la colère du

---

242 S. Dufrenne, *op. cit.*, p. 127, énumère ces différentes occurrences. L'artiste du *Psautier d'Utrecht*, au folio 53 par exemple, s'empare du motif pour l'associer à la Bouche d'Enfer. Une tête coupée au ras du cou et d'où s'échappent de longues et serpentine mèches constitue une des plus anciennes versions médiévales de cette illustration du monde infernal.

fauve privé de certaines de ses proies.

Le monde infernal, très agité, foisonnant de monstres et peuplé de damnés, n'est séparé de la Rédemption par aucun élément matériel, portes ou Gueule-seuil, seule Ève joue ce rôle. Ce découpage suggère une frontière symbolique – le Mal toujours redoutable et le Bien fragile – et temporelle entre la libération d'Adam qui clôture l'histoire terrestre du Christ et l'éternité de l'Enfer qui représente la partie menaçante du Jugement Dernier.

Les têtes infernales de Saint-Nectaire ou d'Armentia comportent certains des constituants de la Gueule d'Enfer : les flammes ou l'horreur de la dévoration, mais elles ne se substituent pas comme elle à l'au-delà des damnés, elles n'en constituent qu'un élément. Elles permettent surtout d'accentuer le contraste entre le sort des élus et celui des damnés.

## **5-2 Le succès de la Gueule d'Enfer dans les Descentes aux Enfers sculptées anglo-normandes au XII<sup>e</sup> siècle**

Rare dans le décor des édifices religieux de l'Europe occidentale jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle – le relief de la cathédrale de Bristol restant exceptionnel – la Gueule d'Enfer est de plus en plus souvent associée à l'épisode de la Descente aux Enfers dans des églises anglaises au cours du XII<sup>e</sup> siècle.

Le tympan du portail nord de Saint-Jean Baptiste à Beckford, daté de 1130, en est un des exemples les plus anciens (fig. 94 et 95). Une gueule animale y est opposée au Christ, dans une mise en scène d'une grande simplicité. Le Christ occupe le centre du tympan, ses bras étendus de part et d'autre à la fois combattent et secourent. À l'inverse de la tradition iconographique, le motif infernal se situe à sa droite. Placée de face et de petites dimensions, la Gueule est clouée au sol par la hampe-croix du Sauveur ; sa forme arrondie, ses oreilles pointues, son museau aplati et légèrement effilé, sa rangée de dents acérées l'apparentent à la race féline. Grande ouverte, elle ne recèle aucune âme, elle symbolise ainsi le Mal vaincu. La partie droite du décor sculpté paraît plus énigmatique à cause de l'érosion de la pierre. Le Seigneur semble tendre sa main gauche à un personnage courbé, libéré des Enfers, à moins qu'il ne le protège d'un être serpentiforme qu'il maintient fortement.

L'interprétation d'une Descente aux Enfers est rendue difficile par l'état de conservation du portail. Mais un certain nombre d'éléments rapprochent la scène représentée à Beckford d'une Descente aux Enfers, notamment l'opposition forte entre la Gueule infernale et la croix, rappel du sacrifice du Christ, utilisée comme une arme, comme le spécifie Pierre<sup>243</sup>. On peut cependant se demander si l'ouverture béante de la Gueule d'Enfer fait ici fonction de prison pour les esprits incrédules (3, 19-20), car on ne trouve dans cette image aucune figure de Satan, et nulle représentation des portes brisées. La Gueule d'Enfer ne matérialise donc peut-être ni un lieu, ni le seuil d'un autre monde ; elle n'est qu'allégorie. D'ailleurs, l'artiste se contente de ne représenter qu'une seule âme au lieu des Justes habituellement précédés d'Adam et Ève. Le trio minimaliste qui compose cette image – une gueule, le Christ et une âme, peut-être encerclée par un reptile – auquel s'ajoute la hampe-croix tenue par le Seigneur, véritable acteur de cette scène réduite ne servent-ils pas à représenter uniquement la lutte du Bien contre le Mal ? Le retour du Christ, sur le tympan de l'église de Beckford, s'effectue sous le signe de la réussite et de la puissance face au démon. La Descente aux Enfers y semble moins évoquer la délivrance des Justes que préfigurer l'Ascension du Rédempteur, ses pieds comme ceux de l'élu survolent le sol, alors que la Gueule monstrueuse paraît s'y enfoncer. La Gueule d'Enfer sculptée n'est ici qu'accessoire, un simple support de la mise en valeur de la domination christique.

Dans les années 1140, le décor sculpté de plusieurs édifices religieux anglais comporte également une Descente du Christ aux Enfers dans laquelle le monde infernal prend la forme d'une gueule dévorante qui occupe une place de plus en plus spectaculaire et qui donne à l'épisode des significations variées.

La Descente aux Enfers se réduit à l'essentiel sur le tympan du portail nord de l'église de Quenington daté de 1140 (Gloucestershire, fig. 110) et rappelle le modèle de Bristol. La figure dominante du Christ se meut de la gauche vers la droite. Le Christ, vêtu d'une tunique longue et d'un manteau, doté du nimbe crucifère, est représenté de trois quarts, le regard tourné vers l'extérieur. Il adopte l'attitude paternelle traditionnelle, penché au-dessus des âmes. Comme dans les représentations antérieures, il marche sur

---

243 Pierre, *Première Épître*, 3, 18 : « Christ aussi a souffert une fois pour les péchés, lui juste pour des injustes, afin de nous amener à Dieu, ayant été mis à mort quant à la chair ».

la porte abattue du monde infernal et plante la hampe d'une croix dans la bouche de Satan, étendu sur le sol, vaincu et ligoté, piétiné par le Christ et par les Justes sauvés de l'Enfer. Au nombre de trois, bien distincts les uns des autres, ceux-ci sont guidés par Adam en voie d'être sauvé par le Seigneur, Ève suit, les mains jointes en signe de supplication, et un troisième personnage reste en partie prisonnier d'une tête monstrueuse. En effet, complètement à droite de la composition, une gueule de gros reptile recrache ou engloutit un damné implorant la miséricorde de Dieu. La Gueule de Quenington, ouverte de profil, associe le Serpent de la *Genèse* et le monstrueux Léviathan, offrant de l'Enfer une représentation originale quoique moins spectaculaire que la plupart des gueules dévorantes de la même époque. Au-dessus de la scène, un disque solaire animé d'un visage rajoute une touche d'espoir. Très stylisé, il incarne la lumière du Paradis, la vie retrouvée pour les Justes délivrés.

Le tympan de Quenington propose donc une vision minimaliste, mais efficace, du thème de la Descente aux Enfers. Cette image s'inscrit dans la tradition textuelle et anglo-saxonne : un Christ paternel et combatif, la délivrance du premier homme, Satan soumis et à terre. Comme sur le relief de Bristol, les Justes ne forment pas un groupe compact. L'érosion de la pierre ne permet pas d'interpréter au mieux cette sculpture. Cependant, la clarté de la composition, l'espacement des divers protagonistes en font une œuvre didactique. Cette image, grâce à son iconographie, son style, valorise la représentation de la Résurrection du Christ et l'espoir d'une Rédemption.

C'est une image différente des Enfers visités par le Christ qui est présentée sur un chapiteau déposé de la cathédrale normande d'Hereford (Royaume-uni), terminée en 1148 (fig. 109). À l'angle de la corbeille, l'Enfer vivant est une gueule renversée et de face, de nature composite, mêlant des caractères félins et reptiliens. Le tracé triangulaire de son visage, ses gros yeux en amande, la marque de sa crinière au sommet de son front et ses oreilles arrondies rappellent les gueules léonines typiques de l'art anglo-normand. La créature s'inspire également du dragon avec un museau très allongé comme recouvert d'écailles et des flammes qui jaillissent de ses mâchoires. De part et d'autre de la Gueule d'Enfer, le Christ, à gauche, se dirige vers les Justes tandis qu'à droite un démon empêche la libération de certains. Le Christ, nimbé, cumule les fonctions habituelles de père et de guide. Il se penche avec affection au-dessus des

Justes et saisit le poignet d'Adam. Mais, revêtu d'une cape, il se pose également en chef de file de la nouvelle humanité. En effet, de sa main gauche, il tient fièrement une bannière ; ce symbole de victoire remplace la traditionnelle hampe crossée avec laquelle il terrasse Satan. Le Christ remplit sa mission, sous l'autorité de Dieu le Père, symbolisé par une main qui surgit horizontalement du support. Ce détail, peu courant dans le cadre de la Descente aux Enfers, apparaît entre autres dans le décor peint de la crypte de Saint-Nicolas de Tavant (fig. 88) où la main de Dieu descend du ciel pour désigner son fils ; de ce fait, cet élément sacralise l'action du Christ qui prend d'autant plus de relief que le Rédempteur affronte un monde infernal brutal et impressionnant.

Dans une parfaite opposition, un diable, à droite de la Bouche d'Enfer, pourvu, semble-t-il, d'ailes de chauve-souris, lointain souvenir de son statut d'ange déchu, se dresse, muni d'un instrument de torture, sorte de houe ou de fourche, antinomique de la bannière christique. Sa bestialité s'exprime au travers de sa gueule menaçante, de ses puissantes griffes, de sa silhouette trapue, et de sa nudité ; ainsi présenté, loin de la bonté sereine du Christ, il est partie prenante du monde effroyable de la Gueule infernale dont il n'est pas le maître, mais le serviteur.

La Gueule d'Enfer bénéficie ici d'un emplacement central, séparant le Bien, qu'incarne le Christ assisté de Dieu, du Mal représenté par le diable. Elle est emplie de prisonniers, dont un personnage ligoté à droite, qui pourrait être Satan vaincu, qui ne se différencie guère ici des autres damnés. Une âme en souffrance et désespérée tente de s'extirper en haut de la gueule du monstre. Ainsi, l'Enfer n'est pas vide, des damnés restent prisonniers des Enfers. La bannière du Christ et l'instrument du diable déterminent le camp de chacun et attire le regard vers les personnages qui, soit s'en échappent, soit sont happés par la Gueule d'Enfer. Cette mise en scène indique deux destinées contradictoires, celle des âmes délivrées qui suivent le Rédempteur et celle des damnés condamnés à en être éloignés, contraintes de séjourner dans la bouche infernale qui n'est plus un au-delà provisoire. En même temps qu'à la délivrance des Justes, centrale dans la Descente aux Enfers, nous assistons sans doute à un partage des âmes antérieur au Jugement Dernier.

Cette distinction entre deux domaines infernaux se retrouve sur la frise romane, datée de 1140, qui concourt à la splendeur de la façade de la cathédrale de Lincoln (fig. 112). Cette œuvre de grandes dimensions a pu être conservée en partie. Une copie moderne, replacée dans son contexte, a remplacé l'original. Cet ambitieux programme iconographique dépeint toute l'histoire du Salut, de l'expulsion d'Adam et Ève à la scène du Déluge. K. Tamburr<sup>244</sup> octroie au relief de la Descente aux Enfers une « fonction providentielle, le signe d'une action bienveillante d'une puissance supérieure ». La Descente aux Enfers, qui sépare deux scènes, l'une, à gauche, représentant des élus, l'autre, à droite, des damnés, semble se rapprocher de modèles enluminés<sup>245</sup>, mais se distingue aussi à bien des égards d'autres représentations sculptées.

L'Enfer, ici, sous la forme d'une gueule animale démesurée, s'ouvre à la droite du Christ. Plantée verticalement, elle appartient à l'espèce léonine avec ses petites oreilles pointues et très espacées, son front large plissé, ses gros yeux fixes en amande, et son museau arrondi épaté. Ses grandes mâchoires béantes élargies sont dépourvues de dents. Des personnages nus s'extirpent de la Gueule d'Enfer, tendus vers le Christ. En bas de la Gueule, un premier groupe constitué de quatre personnages prie en direction du Christ. Trois autres pécheurs, au-dessus, sont parvenus à agripper les mains du Seigneur. Enfin, deux autres âmes semblent en retrait, davantage enfoncées, prisonnières des mandibules du monstre.

Le Christ affronte la Gueule d'Enfer de face foulant aux pieds Satan. Le Sauveur, habituellement coiffé d'un nimbe crucifère, semble ici couronné. Il ne tient pas non plus de hampe croix et ne perce pas Satan. De taille équivalente à l'Enfer, il est juché sur le corps de son ennemi ; cette posture accentue sa supériorité. Le souverain libère alors son peuple de la tyrannie du Mal.

Un personnage, debout aux côtés du Christ, peut être considéré comme Adam déjà délivré et représenté sans sa compagne Ève<sup>246</sup>. Il a quitté sa condition de damné comme

---

244 K. Tamburr, *op. cit.*, p. 69.

245 Dans un certain nombre d'œuvres anglo-saxonnes, comme dans le *Psautier dit « de Tibère »* (fig. 70), le *Manuscrit de Caedmon* (fig. 162) et même le relief érodé de Bristol (fig. 67), la Gueule d'Enfer est d'apparence féline. On la retrouve très expressive aussi dans la *Bible d'Avila* (Madrid, BN, Cod. Vit. 15-1, fol. 324v, fin XII<sup>e</sup> s., fig. 80)) qui fera l'objet d'une analyse dans ce travail de recherche.

246 Karl Tamburr (*op. cit.*, p. 69) évoque la possibilité qu'il s'agisse de saint Jean-Baptiste, en raison de la présence du pagne.

l'indique le pagne autour de sa taille. Il fait un signe de bénédiction, index et majeur levés. À l'image de Dieu, Adam triomphant marche sur Satan. La silhouette de ce dernier, allongé, enchaîné, prostré subit le poids du Christ et du Juste. Le visage de Satan vaincu présente des analogies avec la Gueule d'Enfer dont il partage les traits léonins. Ainsi, le Christ et Adam, symbole de l'humanité, s'allient pour vaincre un véritable symbole des forces du Mal.

Dans cette illustration du Christ, la Gueule crée une distance entre les bienheureux conduits vers Abraham et les damnés suppliciés. À l'arrière de la Gueule se déroule en effet, sur plusieurs panneaux, l'Enfer du châtiment dont celui des luxurieux, des sodomites et de l'avare menacés par des démons et dévorés par des serpents. Comme en une plongée à l'intérieur de la Gueule, l'horreur de la damnation est présentée sous la forme d'une accumulation de scènes et de personnages effrayants. Un démon est doté d'oreilles d'âne ; son rictus, sa peau velue, et sa queue démesurément longue qui s'enroule autour de ses chevilles trahissent son caractère diabolique. Un serpent-dragon maintient les jambes des condamnés. Un avare, la bourse autour du cou, est tourmenté par deux démons tandis que des reptiles à tête canine mordent ses poignets et ses génitoires. Ces bourreaux plantent leurs griffes acérées dans les épaules du malheureux. Puis, un immense démon retient deux autres pécheurs par les cheveux, ces derniers tentent d'empêcher des serpents de les dévorer. Enfin, la lubricité est suppliciée : des reptiles ailés croquent les sexes d'un couple humain et un monstre griffe leurs ventres. Deux autres damnés, derrière la Gueule, tournent la tête en direction du Christ qui représente l'espoir d'une libération. Un démon lui tire violemment les cheveux, semblant signifier que le premier des châtiments est la perte de l'espérance.

La Bouche d'Enfer incarne donc le seuil, le porche, une antichambre du monde satanique, l'ouverture de ses mâchoires dévoile la profondeur de l'Enfer. Cette fonction de porte de l'au-delà est accentuée par son emplacement vertical qui se retrouve dans certaines enluminures, ainsi dans la Descente aux Enfers d'une *Vie du Christ en images*<sup>247</sup>.

---

247 *Vie du Christ en images*, Corbie, Limoges ?, vers 1175 (New-York, Morgan Lib., ms 44), folio 11v, *Descente aux Enfers*. Cette œuvre fait l'objet d'une analyse dans la suite de ce travail de recherche.

Dans cette représentation de la cathédrale de Lincoln de la Descente aux Enfers, la Gueule incarne un pré-Enfer, un lieu effrayant, mais dont on peut encore être sauvé par la grâce du Christ. Elle marque la frontière entre ceux qui sont élus et les damnés en proie aux démons ; elle suggère comme celle du chapiteau de Hereford, mais de façon plus spectaculaire, qu'il existe un jugement des âmes antérieur au Jugement Dernier. Ce jugement immédiat est d'ailleurs également illustré sur la même frise de Lincoln, en vis à vis de la Descente aux Enfers. Dans une autre gueule dentée et grande ouverte vers le bas, sont précipités le mauvais riche et ses convives. La présence de ces deux Gueules zoomorphes témoigne de la confusion qui existe dans la conception médiévale de l'Enfer : la Gueule matérialise à la fois la prison provisoire des Patriarches, le lieu de la punition immédiate des pécheurs et l'Enfer définitif des damnés.

Dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, les représentations de la Descente aux Enfers associée à une gueule dévorante se raréfient dans la sculpture, alors qu'elles se multiplient, nous le verrons, dans l'enluminure. Sur une période d'un demi-siècle, on n'en compte guère que très peu d'exemples dispersés entre l'Angleterre, la France et l'Espagne, et encore certaines de ces œuvres sont-elles problématiques, soit parce que leur datation est imprécise, soit parce que leur interprétation en tant que « Descente aux Enfers » est sujette à caution.

C'est le cas de la scène ambiguë qui orne un chapiteau de la nef de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Adel, dans la périphérie de Leeds (West Yorkshire), construite entre 1150 et 1170. De part et d'autre de la nef, deux chapiteaux se font face. Sur l'un est représenté le baptême de Jésus, sur l'autre, la Passion à laquelle est adjoint l'épisode de la Descente aux Enfers (fig. 90) ; des scènes mystérieuses viennent compléter l'iconographie de ce chapiteau et la complexifier.

Au centre de la face principale du support, le Christ apparaît crucifié avec, à sa droite, une femme couronnée, richement vêtue, dans une attitude de détresse, la main sur le cœur, comme figée et éplorée. Il semble évident qu'il s'agit de la Vierge Marie. À la gauche du supplicié, un homme retire les clous de ses pieds, tandis qu'un autre personnage le soutient. À l'est de cette Descente de croix, une saynète assez étrange orne l'autre partie de la corbeille : un personnage nimbé s'élève vers le soleil ; il tient un

livre, tel un évangéliste. S'agit-il de Jean qui, selon le récit biblique, soutient le Seigneur dans sa peine et plaide pour sa future Résurrection ? Il semble plus plausible que l'apôtre soit représenté entre la Vierge et la croix, s'apprêtant à recevoir dans ses bras le crucifié. Si le personnage qui virevolte à droite du chapiteau est le Christ, il a opéré une transfiguration, symbolisée par le changement de tenue vestimentaire, il a quitté le pagne du supplicié pour la robe et la cape du Seigneur. Le soleil et la lune qui l'encadrent marquent la chronologie des événements.

Une gueule reptilienne qui surgit du sol indique le changement de monde, l'entrée dans l'au-delà des Enfers et de la mort. Pour interpréter cette partie du chapiteau comme une Descente aux Enfers, il manque quelques-uns des détails qui la caractérisent : pas de portes, pas de Satan enchaîné, et surtout pas un Juste sauvé.

Le sens de cette image est peut-être à chercher dans son environnement, les deux scènes principales, le Baptême et la Descente de croix sont, en effet, entourées de monstres divers, loups, sangliers, lions, crocodiles, centaures, cheval ailé... Tout près du Christ ressuscité, sur la face orientale du chapiteau, un dragon dont la queue se termine par une tête bestiale surplombe un animal dressé sur ses pattes arrière, un bouc ou un chien. De l'autre côté, sur la face occidentale, deux bêtes manifestement indépendantes l'une de l'autre, se superposent : un sanglier est reconnaissable à sa queue entortillée, son groin épaté, et ses longues défenses ; un lion dont la queue se prolonge en feuillage le surplombe. Le sanglier est dépeint dans les *Psaumes*<sup>248</sup> comme celui qui ronge la clôture enserrant la vigne de Dieu ; sa férocité et sa laideur le classent dans la catégorie diabolique. Le lion, quant à lui, symbole ambivalent, peut représenter tout autant le Bien que le Mal<sup>249</sup>. En effet, son caractère vigilant, ses sens toujours en éveil, soucieux de protéger ses congénères, l'associent au Christ. Cependant, ce félin, acteur de dévoration, peut aussi incarner le danger. Ainsi, les scènes principales sont encadrées d'animaux réels ou fabuleux associés généralement au domaine du Mal. Mais, ces figures négatives sont tenues en respect ; à gauche, le sanglier, symbole de lubricité, ne peut atteindre Marie dont il est séparé par un astre et le lion féroce semble s'éloigner ; à droite, la Gueule se détourne du Christ qui la domine, tout comme le dragon, tandis que l'animal,

---

248 *Ps.* 80, 13 : « Le sanglier de la forêt la (la vigne) ronge, et les bêtes des champs en font leur pâture ».

249 Isidore de Séville, dans *Sententiarium*, III, IV, 32-33, mentionne l'agressivité des dents du lion.

bouc ou chien, semble lécher la main tendue du Sauveur. Si à la Descente de croix de ce chapiteau d'Adel semble bien succéder une évocation de la Descente aux Enfers, celle-ci prend une signification inhabituelle, la délivrance des Patriarches emprisonnés est absente et en ne conservant que le contenu littéral du *Credo* : « Jésus Christ est descendu aux Enfers, le troisième jour », est valorisé un message d'espoir : le Bien, représenté par Marie et surtout par le Christ, triomphe du Mal. L'antinomie Bien/Mal est soulignée par la dynamique de la composition. Au mouvement descendant du Christ mort et détaché de sa croix s'oppose le mouvement ascendant du ressuscité au-dessus de l'Enfer, véritable préfiguration de son Ascension glorieuse. Au-dessus du monde de la terre et des profondeurs métaphorisé par la Gueule « dragonsque », monstrueuse et destructrice, mais impuissante, se dresse le Rédempteur dont les pieds ne touchent pas l'Enfer et dont la tête nimbée atteint la hauteur des astres.

## 6- Une diffusion limitée du modèle anglo-normand de la Gueule dans la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle

Pour le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, il ne subsiste pas de sculptures anglo-normandes de la Descente aux Enfers associée à une gueule, ce qui ne signifie pas qu'il n'y en ait pas eu d'autres aujourd'hui disparues ; il est cependant certain que le thème n'a guère trouvé d'écho dans le décor des édifices religieux de cette époque. À travers toute l'Europe occidentale, on ne trouve que quelques exemples sculptés de cet épisode dans lequel le Christ libère des Justes prisonniers de la Gueule infernale.

Sur une église navarroise du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, une sculpture de la Descente aux Enfers présente une structure comparable à celle du tympan de Beckford. De dimensions bien plus modestes, mais tout aussi énigmatique, dans une frise sculptée de diverses scènes à San Martin d'Artaiz<sup>250</sup>, une Descente aux Enfers (fig. 93) complète la pesée des âmes, le sacrifice d'Isaac, le repas du mauvais riche, un combat de cavaliers. Ce décor de métopes enrichit le programme iconographique déjà complexe du portail occidental monumental. Un Christ combatif, semblable à celui de Beckford,

---

250 Voir notamment E. Arragones Estella, *op. cit.*, p. 49 et 50.

occupe la place centrale, il secourt d'un côté et anéantit de l'autre, tandis que l'Enfer ouvre sa gueule béante à gauche. Cependant, l'image espagnole présente d'importantes singularités, notamment la multiplication des figures diaboliques qui ordonnent la composition de part et d'autre du Christ. En effet, deux représentations antithétiques du Mal se font face : à gauche, un animal agressif se montre menaçant, à droite, un crâne est écrasé par la croix du Christ.

La Gueule d'Enfer, logée en bas à gauche, épouse le sol de son immense structure. D'aspect flasque, privée de crocs, dénuée de toute brutalité, elle sert de réceptacle aux âmes en attente de la venue du Sauveur, elle matérialise le lieu-Enfer d'où dépassent des têtes de damnés non identifiables dont la destinée reste incertaine. Seuls ses yeux en amande, ses narines froncées et ses oreilles pointues ressortent. De plus, malgré sa position renversée, sa mâchoire est fermement dessinée et évoque moins un gouffre qu'une zone presque fermée. Tout en haut du support, au-dessus de la Bouche immense, une bête mord le bras d'un damné nu qui semble, de sa main gauche encore valide, implorer le Christ. Les portes dégonflées de l'Enfer ne paraissent point, cependant, ce canidé surplombant le monstre inférieur pourrait tenir le rôle de gardien à la manière de Cerbère, bien que non tricéphale à la différence de son modèle antique. Il peut aussi s'agir d'un dragon qui surveille les mondes souterrains. Ici, en tant qu'assistant démoniaque, il empêche les condamnés de sortir.

En face de la Gueule d'Enfer, une tête cadavérique personnifie sans doute Satan ou la Mort entrée dans le monde à la suite du tentateur. Cette représentation se distingue du motif iconographique habituel (une chevelure hérissée sur un corps bestial poilu, des griffes acérées ou des sabots de satyre). L'artiste a représenté ici le roi déchu sous la forme minimaliste, mais à la forte charge dramatique, d'une tête sans vie dotée de dents aiguisées qui est transpercée par la puissance de la croix. Le Seigneur, dépourvu de nimbe, barbu et revêtu d'une cote courte décorée de galons, donc sous son apparence la plus humaine, soumet le Mal de la main droite et de l'autre, vient en aide à Adam. Le Christ est en mouvement vers l'avant, en plein effort pour terrasser le Mal et tirer Adam des Enfers. Nu et barbu, le premier homme s'extrait de la Gueule et tourne le regard vers son Rédempteur. Contrairement à la tradition graphique, la reconnaissable Ève ne suit pas son compagnon, elle n'est sans doute même pas présente ici. Adam, à lui seul,

représente toute l'ancienne humanité visitée par le Christ.

Même si ses dimensions sont modestes et son style simple, la Descente aux Enfers d'Artaiz occupe une place centrale, juste au-dessus du portail, partageant la vedette avec le sacrifice d'Abraham, deux scènes souvent associées dans une relation analogique : Dieu le Père a sacrifié son fils pour sauver les Justes comme le Patriarche n'a pas hésité à offrir Isaac en sacrifice pour faire la preuve de sa piété.

Sur la métope, l'artiste a inscrit dans un faible espace deux idées : le triomphe du Christ sur la Mort et la délivrance d'une partie de l'humanité. En outre, le sort désespéré des prisonniers de la Gueule d'Enfer semble anticiper sur un châtiment éternel et suggère ici aussi un pré-jugement des âmes.

On ne trouve qu'un autre exemple tardif de Descente aux Enfers comparable aux œuvres anglaises, sur un chapiteau du cloître de la cathédrale de Tudela<sup>251</sup>, au sud de la Navarre, sur l'Èbre. L'édifice est bâti, après la Reconquête, dans les années 1170-1180 en transformant la mosquée de cette ville ; les travaux se sont étendus sur près d'un siècle, aussi est-il difficile de dater tout le décor sculpté. On peut cependant estimer, d'après le style très soigné et très réaliste des chapiteaux historiés du cloître, qu'ils s'apparentent au style roman tardif et datent de la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle.

La Descente aux Enfers (fig. 119 et 120) est située sur un chapiteau, dans la galerie nord du cloître, dédiée à la vie de Jésus, de la Nativité à l'Ascension. Sur la partie droite du support, un Christ se dresse, comme il est de tradition, juché sur les portes brisées de l'Enfer et sur le corps ligoté de Satan. Il fait face à une Gueule-cuve débordante de prisonniers. La taille imposante des personnages leur permet de donner une impression d'accumulation à l'entrée des Enfers, alors même qu'ils ne sont que cinq : Adam qui bénéficie de la clémence du Christ, Ève, seule femme du groupe, qui porte sa main sur son ventre, deux rois couronnés qui incarnent soit des souverains coupables de méfaits durant leur existence terrestre, soit des Patriarches de l'Ancien Testament, et un autre homme à la chevelure bouclée qui pose sur Adam un regard envieux ou désespéré. Des êtres démoniaques aux visages déformés, aux rictus grimaçants, au physique répugnant et composite sont rejetés sur la gauche de la corbeille et ne causent aucun tourment.

---

251 À propos de ce chapiteau, lire la minutieuse étude d'A. De Egry, « *La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)* », *Príncipe de Viana*, t. LXXIV-LXXV, 1959, p. 63-107 (surtout p. 87-88).

Quant à la Gueule, lisse, sans expression, elle semble plus un objet qu'un animal. Elle est le réceptacle des Justes qui, tournés vers le Christ, paraissent tous pouvoir obtenir la Rédemption. On aurait ici une représentation des Limbes et non des Enfers.

En France, comme en Espagne, seulement deux exemples du motif de la Gueule inséré dans une Descente aux Enfers peuvent être dénombrés, assez proches géographiquement, mais éloignés dans le temps, l'un du début du XII<sup>e</sup> siècle, dans un prieuré isolé de l'Ardèche, l'autre, tardif, dans la cathédrale de Vienne (Isère), dans la vallée du Rhône.

Le prieuré de Veyrines, petit édifice de montagne sur la commune de Saint-Symphorien de Mahun, conserve un décor sculpté qui se concentre sur les chapiteaux de la croisée du transept, au style rude et naïf. Attribuables à un même sculpteur, ces œuvres, inadaptées à leur emplacement dans le chevet actuel élevé à une date avancée de l'art roman, sont des remplois exécutés probablement au XI<sup>e</sup> siècle<sup>252</sup>. En face du chapiteau consacré à la Descente aux Enfers (fig. 114 et 115), sur le côté nord, une représentation du Pêché Originel met en scène Ève cueillant le fruit défendu. Même s'il s'agit de réemplois, le choix de ce vis-à-vis est significatif.

La figure du Christ Rédempteur n'est pas l'élément le plus original de la scène : barbu, vêtu d'une tunique longue, il brandit une hampe-croix ; sa tête devait être nimbée d'une auréole crucifère dont ne subsiste que la croix. Plus paternel que conquérant, il tourne le dos à l'Enfer, dans une position contorsionnée, pieds de profil et buste de face, le bras droit replié devant sa poitrine pour tirer les Justes, le bras gauche porteur de la croix tendu vers l'arrière. Il n'occupe que l'angle gauche du chapiteau, tandis que l'Enfer s'étend sur deux faces, constituant ainsi le motif principal.

L'au-delà infernal prend ici la forme d'une gueule monstrueuse et démultipliée. La Gueule principale, animale mais fantastique, munie de gros yeux globuleux, s'ouvre à l'envers, au-dessus de l'abaque et dresse vers le haut ses trois mâchoires en éventail hérissées de crocs puissants. Les deux premières, à gauche, renferment des personnages suppliants, la troisième, sur l'autre face du chapiteau, crache une quatrième gueule dévorante à l'allure serpentine.

---

252 Consulter R. Saint-Jean, *Vivaraïs-Gévaudan romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1991, p. 259.

À la fois lieu et instrument de punition, la Gueule figurée à Veyrines recèle peut-être dans ses formes complexes des zones de l'Enfer et des temporalités différentes. L'attitude et la place des malheureux qu'elle contient constituent sans doute un élément important dans la compréhension du sens métaphorique de cette gueule multiple. La posture des suppliants des deux gueules de droite rappelle celle du chapiteau de Saint-Nectaire en Auvergne : les mains jointes, ces personnages, menacés par le monstre, tentent d'attirer l'attention du Christ. Le premier, Adam certainement, bénéficie de l'aide divine, mais le bas de son corps se confond toujours avec la masse des prisonniers ; un autre personnage, encore sous la menace de la dévoration, agrippe le manteau du Christ ; plus loin du Sauveur, des hommes sont réduits à leurs têtes et à de grandes mains tendues, tandis que leurs corps ont disparu entre les dents acérées. À l'angle du support, symétrique de la figure christique, un masque arrondi et disproportionné, au sourire sardonique, personnifie peut-être le démon qui veille. Sur la face suivante du chapiteau (fig. 116), deux êtres aux visages barbus sont entassés dans la troisième mâchoire, malgré leur éloignement du libérateur, ils sont tournés vers lui, dans la même position d'orants que les autres personnages. Le sort de l'homme nu représenté à l'extrémité du support paraît tout autre : tournant le dos à la scène de la Descente aux Enfers, échevelé, la bouche ouverte dans un cri, il est saisi par une quatrième gueule qui l'entraîne par les pieds au fond des abysses. Il est placé à l'opposé d'une image énigmatique placée sur la face gauche du chapiteau : un personnage est plongé à mi-corps dans un récipient de forme conique semblable à une cuve<sup>253</sup>.

Le retour du Christ se scinde donc en plusieurs parties délimitées par le cadre : le lieu d'attente des pré-élus au premier plan, effrayant mais temporaire, et, en scènes secondaires, l'Enfer des esclaves du péché, représenté par, d'un côté, le personnage féminin à demi-enterré dans une cuve, prisonnier de sa culpabilité, de l'autre, un homme en proie au monstre serpentiniforme, excroissance démoniaque de la Gueule-réservoir qui symbolise le tourment d'Enfer sans échappatoire.

---

253 Peut-il s'agir d'une représentation du châtiment de luxure, étant donné que le personnage tourmenté semble être doté d'une généreuse poitrine. Une telle allusion, s'il elle s'avérait exacte, ferait le lien avec le Péché Originel figuré symétriquement sur l'autre chapiteau de la croisée du transept.

Surplombant la composition, une étoile luit au-dessus des Justes. L'astre, sculpté, irradie la zone des pré-élus. Or, l'étoile incarne parfois la mort dans l'iconographie médiévale. Symbolise-t-elle le Royaume des morts, insistant ainsi sur la période intermédiaire entre la Passion du Christ et sa Résurrection ? Ou bien est-elle l'étoile porteuse d'espoir qui est apparue lors de la Nativité, représentant alors la vie et la Rédemption ?

Le chapiteau de Veyrines présente donc, sous la forme de gueules enchevêtrées, un Enfer démultiplié qui ne délivre, à l'occasion de la venue du Christ, que certains élus alors que subsiste pour les réprouvés le monde de Satan qui n'est nullement soumis. Il suggère ainsi deux temporalités, l'Enfer provisoire des uns, l'Enfer éternel des autres, deux lieux différents mais très proches, et implique un jugement des âmes avant la Fin des Temps.

Un autre exemple français (fin XII<sup>e</sup> siècle) de gueule multiple dans une scène de Descente aux Enfers délivre un message tout autre. Le programme iconographique de la nef de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne est d'une rare ampleur avec une série exceptionnelle de soixante chapiteaux romans aux sujets inspirés du Nouveau Testament autour du cycle liturgique de l'Enfance du Christ, de la Passion et de la Résurrection<sup>254</sup>. Sur l'un de ces supports, figure la Descente aux Enfers et les retrouvailles du Christ avec certains Patriarches (fig. 123 et 124).

L'image distingue nettement la porte du Paradis de celle des Enfers. L'entrée du domaine du Bien, à gauche, se présente sous la forme matérielle d'une architecture religieuse typique : un portique avec arcature portée par des piliers surmontés de lanternons. Le seuil du Mal, à droite, se révèle être vivant et se caractérise par une forte animalité. Une triple-gueule prête à dévorer affiche clairement un aspect léonin : de petites oreilles pointues juchées sur une tête arrondie recouverte d'une crinière épaisse, un museau court terminé par une truffe aplatie. De gros yeux globuleux et une large gueule remplie de crocs triangulaires tranchants lui confèrent un physique terrifiant. Cette créature s'étend sur toute la hauteur de la corbeille. Une première gueule féline, en partie haute, sculptée de face, ouvre une bouche démesurée et dévoile l'intérieur de son gosier. Les autres spécimens, de profil mais les deux yeux visibles, resserrent leurs

---

254 Voir notamment C. Berne, « L'Anastasis et le Christ sauveur à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne : le programme iconographique des chapiteaux romans », *Bulletin de la Société des amis de Vienne*, n° 92, 1997, p. 3-38.

mâchoires dans le vide. Les trois éléments reliés engendrent un ensemble homogène et animé qui constitue une porte ouverte sur le mystère, l'imperceptible. Ce motif complexe et évocateur, précurseur à Vienne, connaît une grande ferveur dans les miniatures du XIII<sup>e</sup> siècle, et notamment les Apocalypses anglo-normandes<sup>255</sup>. Le Christ, coiffé d'un nimbe crucifère, tient la croix rédemptrice d'une main et serre le poignet d'Adam de l'autre pour lui indiquer le chemin vers le Salut ; il guide les Justes, fixant du regard ses protégés et avance hardiment en direction du Paradis. Les âmes délivrées composent un cortège dynamique de plusieurs personnages alignés et vêtus. Derrière Ève voilée qui s'accroche à Adam, quelques moines tonsurés joignent leurs mains en signe de supplication. Le dernier homme d'église s'échappe à peine des Enfers (son pied gauche se perd encore près des mandibules de la gueule inférieure). Au-dessus de ces privilégiés, d'autres visages plus effacés apparaissent ; il peut s'agir de damnés ou de démons laissés pour compte.

Une figure, pourtant prééminente dans l'épisode du retour du Christ, manque à l'appel : Satan. Couramment écrasé par le Christ et enchaîné à son royaume perdu, ni lui, ni ses acolytes ne viennent perturber la sortie des repentis.

La Gueule, seuil grand ouvert et désormais vide, représente une menace passée. L'accent est mis sur l'espoir d'être sauvé et épargné. En ce XII<sup>e</sup> siècle qui voit, comme le souligne Jacques Le Goff « l'essor du Purgatoire », la Gueule figurée à Vienne semble plus une allégorie des Limbes des Justes qu'une image de l'Enfer. C'est sous cette forme, un porche animalisé constitué des mâchoires d'un monstre, que l'art gothique va développer une iconographie des Limbes, durable et populaire comme on le voit tardivement sur les calvaires bretons de Tronoën ou de Pleyben (fig. 286 et 280), par exemple.

La Descente du Christ dans des Enfers symbolisés par une gueule animale ne fait pas partie des thématiques les plus traitées par les artistes romans qui ont œuvré dans les édifices religieux du XII<sup>e</sup> siècle. Souvent réservé à des supports modestes, le sujet ne se développe que dans le domaine anglo-normand, où il occupe des emplacements plus

---

255 Regarder, entre autre, les manuscrits suivants où la Gueule d'Enfer se compose de trois têtes, comme à Vienne : Apocalypse, Anglo-normand, vers 1265 (Lisbonne, *Musée Calouste Gulbenkian*, ms L. A. 139, folio 71r) ; Apocalypse, Anglo-normand, fin XIII<sup>e</sup>s. (Londres, *Palais de Lambeth*, ms 209, folio 36v).

grandioses, portails de Beckford ou de Quenington, frise sculptée de la façade de la cathédrale de Lincoln. Il n'en est pas de même dans le domaine de l'enluminure où le motif de la Gueule d'Enfer visitée par le Christ ressuscité foisonne. L'art des manuscrits, plus proche des cercles intellectuels, a peut-être trouvé dans cette représentation une façon de traduire les débats théologiques que suscitent au XII<sup>e</sup> siècle l'Enfer, les peines purgatives et les châtiments, le temps du jugement.

## 7- L'Enfer des Patriarches dans les manuscrits

### 7-1 Enfer construit, Enfer souterrain ou Enfer-volcan

La Gueule dévorante ne constitue pas pour autant l'unique forme choisie par les enlumineurs du XII<sup>e</sup> siècle pour représenter l'Enfer des Justes.

Le domaine de Satan ressemble parfois à une construction humaine ; c'est le cas dans une pleine page d'un manuscrit du début du siècle, conservé au *Getty Museum*<sup>256</sup>, sous la cote Ludwig L 5, sur laquelle sont juxtaposées une Crucifixion et une Descente aux Enfers (fig. 85). Dans la partie basse de l'image, au pied de la croix, le Christ ressuscité libère les Patriarches d'un Enfer en forme de palais à colonnade, tandis qu'un ange aux ailes déployées soumet un Satan cornu et monstrueux. L'abîme infernal est à peine suggéré par le mouvement ascendant des Pères qui se glissent entre les lourdes portes abattues. Nulle gueule ne vient suggérer un monde de torture, aucun partage des âmes n'est indiqué. Le Rédempteur sauve tous les occupants de cet Enfer qui va, semble-t-il, demeurer vide après son passage.

Un Enfer bâti se retrouve aussi dans la *Bible de Saint-Omer*<sup>257</sup>, au folio 21v (fig. 83). Deux parallèles s'établissent entre la mort du Christ et sa Descente aux Enfers à gauche, son extraction de sa sépulture et la Résurrection des morts, à droite. Un lien de causalité évident réunit donc les scènes de la vie du Sauveur et le sort des humains. Le domaine

---

256 Psautier, Sicile, vers 1100 (Los Angeles, *Getty Museum*, ms Ludwig I 5), folio 191v, *Descente aux Enfers*.

257 *Bible de Saint-Omer*, Saint-Omer, vers 1180 (La Haye, *Koninklijke bibliotheek*, ms 76 F 5), folio 21v, *Descente aux Enfers*.

de Satan consiste ici en une grotte obscure cernée de fortifications ; des flammèches semblent indiquer une fournaise. La position oblique des murs de la tour traduit sans doute l'état de destruction de l'Enfer lorsque le Christ en a brisé les portes, mais elle suggère aussi un gouffre plus impressionnant que dans l'exemple sicilien du manuscrit Ludwig I 5 (fig. 85). D'ailleurs, Satan n'a plus rien d'humain, c'est un dragon que le pied du Christ maintient au sol. Malgré le caractère effrayant de l'Enfer que quittent les Justes, le message de la miniature de la *Bible de Saint-Omer* est plein d'espoir ; le sacrifice du Christ et sa Résurrection permettent la délivrance des défunts, quelle que soit la date de leur décès, avant ou après la venue du Messie.

Dans le *Psautier de Saint-Fuscien*, de la même époque conservé à Amiens<sup>258</sup>, sortie du Christ du tombeau et Descente aux Enfers sont également associées (fig. 87). Le Seigneur, qui a remplacé son linceul par une riche tunique, tient en respect un Satan noir et monstrueux, et libère un groupe compact d'élus nus et souriants. L'Enfer de ce psautier s'apparente à une colline sur laquelle est juché un démon. Cependant, la forme courbe du monticule, la couleur rouge qui tapisse le fond du domaine du Mal font penser à une gueule grande ouverte, impression qu'accentuent des points noirs qui suggèrent des moustaches sur un museau. L'ambiguïté de cette représentation de l'Enfer, mi relief, mi animal, est peut-être la preuve du succès du motif de la Gueule dans la mise en scène de la Descente aux Enfers dans les manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle. Même un paysage, figurant le monde diabolique, rappelle tant par son emplacement que par sa forme allusive les multiples gueules qui ornent les ouvrages médiévaux.

Cette confusion animé/inanimé semble aussi concerner une illustration du *Psautier de Paris* (fig. 76), ouvrage anglo-normand de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>259</sup>, conservé à la BnF, où une Descente aux Enfers, à droite, fait face à une Résurrection des morts, tandis que les trois Marie, au centre, sont accueillies devant le sépulcre par un ange. L'Enfer des Justes y est représenté par une fosse terrestre qui s'ouvre comme une bouche édentée.

---

258 *Psautier de Saint-Fuscien*, France du Nord, fin XII<sup>e</sup> s. (Amiens, BM, ms 19, folio 9, *Descente aux Enfers*).

259 *Psautier de Paris* dit *Psautier anglo-catalan*, Canterbury, fin XII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms lat. 8846), folio 24, *Descente aux Enfers*.

Les Enfers matériels, aux portes détruites, vidés de leurs occupants, tels qu'ils apparaissent dans les exemples précédents renvoient à une lecture littérale de l'*Évangile de Nicodème* ; les Patriarches sont tous libérés, seul Satan et ses démons demeurent dans l'au-delà infernal. Lorsqu'une gueule marque le seuil de l'Enfer, le sens du message est modifié, car dans les profondeurs de son gosier monstrueux, une autre dimension de l'au-delà se dissimule.

L'interrogation sur la géographie de l'Enfer – un unique lieu ou plusieurs, voisins mais différents – et sur sa fonction dans l'épisode de la Descente du Christ ne se traduit cependant pas toujours dans l'iconographie par une gueule infernale et ne date pas de l'époque romane. Ainsi, dès la fin du X<sup>e</sup> siècle, une page du *Beatus de Gérone*<sup>260</sup>, semble réunir au cœur d'une même image les Limbes des Justes et l'Enfer souterrain (fig. 71). La vision du voyage christique, dans ce manuscrit remarquable, s'éloigne de l'imaginaire traditionnel. En effet, au folio 17v, le Christ ressuscité est descendu dans un monde terrifiant et complexe. La composition se divise en trois niveaux renvoyant à divers espaces. À l'intérieur d'une arcature est inscrit : « Seras-tu le destructeur de l'Enfer, seras-tu la mort ». En-dessous, est représenté un monde divisé où les souffrances pour les pécheurs ont déjà commencé bien avant le jour du jugement. Dépeint comme un temple maudit complété d'une fournaise, la structure de l'Enfer est strictement délimitée, proche de celle d'un volcan. Aux deux extrémités de l'arc, les flammes et les vapeurs de l'Enfer remontent par le conduit de deux imposantes cheminées. Au plus bas de l'image, Satan noir et massif règne en Enfer au milieu des tourments. Il préside au centre, assis et des reptiles s'enroulent autour de ses jambes. L'Enfer, couleur terre, grouille de damnés ; la nudité qui leur est imposée témoigne de leur infidélité vis à vis du Christ. D'ailleurs, à droite de Satan, une jeune femme subit le châtiment habituel de la luxure, mordue aux seins par des serpents. D'autres personnages sont suspendus tête en bas sous la menace de leurs tortionnaires. En bordure des abysses et de part et d'autre, un autre endroit s'enrichit de nouvelles âmes qu'un monstre à deux têtes dévore. Dans cette zone bleutée, des démons attrapent certains réprouvés et les précipitent en Enfer. Quelques damnés implorent le Christ de les sauver. Le monde intermédiaire semble correspondre à une

---

260 *Beatus de Gérone*, vers 975 (Gérone, Musée de la cathédrale, ms 7, folio 17v, *Descente aux Limbes et Enfer*. Voir notamment J. YARZA, « La Descente aux Enfers du *Beatus de Gérone* et l'eschatologie musulmane », *Bulletin du Séminaire des Etudes d'Art et Archéologie*, Valladolid, 1977, p. 136-146.

antichambre de l'Enfer, à moins qu'il ne s'agisse de l'Enfer supérieur, lieu d'attente où l'espoir et l'échappatoire restent permis. Au-dessus, le Christ, reconnaissable à sa position stratégique et à son geste salvateur, a brisé les portes de cet au-delà qui flottent à sa droite, et agrippe le bras d'un personnage nu, probablement Adam, tandis que d'autres le supplient sous la menace de créatures sombres et démoniaques. À mesure que l'on se rapproche du ciel, la palette s'éclaircit. L'Enfer, au contraire, est décrit comme un lieu obscur, semblable à une prison, ignoré de la bénédiction divine. Dans l'incipit du manuscrit, l'auteur commente : « Par sa profondeur, il ne peut recevoir la lumière du jour ou le soleil de la Justice, le Christ ne peut la diffuser ». Les scènes de dévoration et le chromatisme mouvant contribuent tout deux au chaos infernal. Le découpage de l'image suggère à la fois l'existence de divers lieux infernaux et l'imminence d'une punition bien avant le Jugement Dernier. Les occupants de la zone supérieure peuvent bénéficier d'une issue positive grâce au Christ sauveur, ceux de l'Enfer des profondeurs, au contraire, sont condamnés aux supplices.

Le *Beatus de Gérone*, tout en empruntant au motif ancien d'un Enfer-volcan, présente très tôt l'image d'un monde satanique structuré en espaces séparés, stratifié et met l'accent sur la diversité du sort final qui attend les morts, ce tri s'effectuant immédiatement après la Passion, lorsque le Christ se rend dans l'au-delà.

Les enlumineurs du XII<sup>e</sup> siècle n'ont pas tous considéré aussi clairement que l'Enfer des pécheurs pouvait être multiple et que l'épisode de la Descente aux Enfers anticipait un jugement des âmes. Les artistes continuent de faire appel à des symboliques diverses pour donner une réalité et une consistance à l'Enfer. Ils semblent tantôt privilégier un lieu unique, vidé de ses occupants par un Christ rédempteur, notamment lorsqu'ils lui donnent la forme concrète d'un édifice, tantôt, ils représentent, comme l'illustrateur du *Beatus de Gérone*, un Christ-Juge qui sélectionne ceux qui l'ont précédé dans la mort et qui sont retenus dans une gueule monstrueuse, préfiguration explicite du monde des tourments éternels.

## 7-2 Prédominance de la Gueule d'Enfer et représentation d'un pré-jugement des âmes lors de la Descente aux Enfers dans les enluminures romanes

Dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le motif de la Gueule infernale connaît un développement remarquable, surtout dans les manuscrits du domaine anglo-normand où, dans le respect de la tradition textuelle de la Descente aux Enfers, les artistes introduisent l'amorce d'un pré-jugement des âmes.

Dès 1120-1130, le *Psautier de Saint-Albans*<sup>261</sup>, richement illustré, inclut dans une série de pleines pages dédiées à la vie du Seigneur une Descente du Christ dans un Enfer monstrueusement vivant. Le folio 49, qui illustre l'épisode, fait face à une représentation de la mise au tombeau (fig. 72). Les deux « tableaux », sans aucun texte, se répondent, s'opposent visuellement et se complètent sur le plan de la signification. À gauche, le sacrifice du Christ est évoqué, non au moment de la Passion, mais à l'instant où le fils de Dieu plonge dans le domaine des morts, où il apparaît sous sa forme mortelle la plus fragile et la plus commune à tous les humains, alors qu'à droite, c'est un Christ victorieux qui surgit, sans transition. L'horizontalité du cadavre, gris, nu, manipulé s'oppose à la verticalité du Rédempteur debout, richement vêtu, imposant, sauveur. Les deux images ont aussi des points communs, telles que les formes arrondies du sépulcre, rappelées par la rondeur du monde infernal, ce qui souligne encore davantage les oppositions du décor : celles des couleurs, celles des éléments ornementaux qui constituent l'arrière-plan paysager, d'un côté des arbres symboles de vie, de l'autre des flammèches jaillissant de volcans et la présence de fumée, signes de la chaleur infernale.

Sur l'enluminure de droite (fig. 73), accompagné de deux anges, qui restent au second plan et dirigent leur regards vers les âmes retenues en Enfer, le Christ piétine les portes préalablement dégonflées. Il saisit le bras d'un homme, Adam, et s'apprête à l'extirper des mâchoires béantes d'un monstre. Il semblerait qu'une femme attende d'être sauvée, Ève, mais rien ici ne permet de justifier cette hypothèse. Tandis qu'un petit personnage

---

261 *Psautier de Saint-Albans*, Anglo-normand, 1120-1130 (Hildesheim, *Dombibliothek*, ms St. Godehard 1), folio 49, *Descente aux Enfers*.

supplie Dieu à ses pieds, une foule de silhouettes nues semblent prisonnières de l'ancre zoomorphe. À l'arrière-plan, d'autres âmes, dont seules les têtes dépassent, s'étagent à l'extérieur du monstre tandis que trois démons prennent la fuite devant l'arrivée du Messie. Au sein des mandibules de cette curieuse ouverture, Satan, soumis, car enchaîné, arbore un sourire sardonique. Des formes arrondies percées de cheminées d'où jaillissent des flammes complètent ce paysage infernal.

La composition de cette enluminure participe de la réflexion sur le rôle du Christ et sur la place du Mal. En effet, deux diagonales découpent, semble-t-il, l'image, mettant en valeur l'acte de Salut et séparant le monde inférieur du monde supérieur. Une première ligne, qui part des portes brisées, est prolongée par la croix pour rejoindre le trio diabolique. Quant à la deuxième droite, créée par les ailes des anges, elle passe par l'auréole du Christ pour plonger dans l'axe de l'œil luisant, menaçant et dissuasif du monstre. Ainsi, le regard est irrésistiblement attiré vers les mains jointes du Christ et d'Adam. Cette géométrisation de l'espace contribue à rabaisser Satan définitivement vaincu, accentue le fossé entre spirituel et matériel, et relègue la Gueule d'Enfer dans les profondeurs de la peinture. Le mouvement vers l'avant du Christ penché au-dessus des âmes dans un acte héroïque s'oppose au caractère figé de la Gueule d'Enfer auquel répond l'immobilisme de Satan. Ce choix de composition ne fait qu'accentuer le triomphe du roi conquérant mais humain sur les forces du Mal. De plus, la scène est structurée verticalement par la croix qui occupe une place centrale, et coupe la scène en deux, le Bien à gauche, le Mal à droite. Le dessin est par ailleurs nettement partagé, à gauche un monde vertical, celui du Christ, à dominante bleue et dorée, à droite un univers rond, clos, celui de Satan, à dominante rouge. Ce contraste de couleurs se retrouve fréquemment dans les enluminures : au folio 9 du *Psautier de Saint-Fuscien* (fig. 87), les tons ocre et rouge écarlate très tranchés intellectualisent l'image et distinguent le Bien du Mal. Aussi ce jeu de palette joue-t-il peut-être le rôle de marqueur temporel, l'Enfer des Justes amené à disparaître peu avant le Jugement Dernier séparé de l'éternité divine annonciatrice d'un renouveau.

L'image suggère, malgré la « platitude » du style byzantin – allongement extrême des figures, emploi de tons pastels –, plusieurs plans, plutôt complexes. Sur le devant de la scène, se trouve l'essentiel du message évangélique : le Christ surélevé, les portes

brisées, la Gueule infernale, les futurs élus et Satan enchaîné. Au plan moyen, le message de l'Église transparaît au travers des anges, du symbole de la Passion, d'un groupe de têtes indistinctes mais tonsurées. À l'arrière-plan, des collines volcaniques se dessinent sur un fond vide renvoyant au monde réel. Ainsi, le Christ a pénétré dans l'abîme sous la croûte terrestre. Tout en gardant un pied à l'extérieur, Dieu, personnage universel, voyage dans l'au-delà. Placé à gauche de l'image, lui et ses défenseurs incarnent le Bien. Ces personnages sortent légèrement du cadre : un pied de Jésus et le bas de son vêtement, tout comme le bout d'une aile d'un ange se situent hors de la limite décorative, comme s'ils venaient de franchir cette frontière, ayant quitté depuis peu le monde des morts représenté sur le folio précédent, à moins que ne soit ainsi traduit le caractère soudain de l'entrée aux Enfers, telle qu'elle est racontée dans l'*Évangile de Nicodème*. Le Christ, barbu, domine la scène par sa taille, sa beauté, le luxe de son vêtement. Au second plan, les anges semblent des figurants immobiles alors qu'ils participent parfois activement à la capture de Satan, comme dans le *Psautier de Saint-Swithun* (fig. 78) également de facture anglo-normande (1150) où une figure du Ciel plante sa lance dans la gueule d'un démon pendant que Dieu libère les Justes. Les anges de la Descente aux Enfers du *Psautier de Saint-Albans* fixent, imperturbables, les diables effrayés et le groupe d'âmes. Le Christ, plus dynamique, associe dans son attitude la bienveillance envers les Patriarches et le mépris à l'égard de Satan.

Le monde infernal occupe un large côté droit, de forme ronde, presque clos, délimité en haut par le décor volcanique, en bas par le demi-cercle de la gueule grande ouverte, suggérant l'idée d'enfermement. Le lieu d'attente de ces fidèles est représenté par une bouche démesurée et placé dans l'angle droit de l'image, comme d'ailleurs dans d'autres exemples comme dans le *Psautier dit « de Tibère »* (fig. 70) du XI<sup>e</sup> siècle. Sur la page enluminée du modèle de Saint-Albans, la gueule d'un monstre hybride, reptilien par sa couleur, mais carnassier velu avec une crinière discrète, doté de petites oreilles et surtout d'un regard éveillé qui lui confère un aspect vivant, s'ouvre sur les âmes abandonnées, à moins qu'elle n'ait été violemment ouverte par le Christ qui en a fait chuter les portes. Cet obstacle est donc purement symbolique, en quelque sorte hors de propos, faute de murs d'où elles auraient été dégonnées, cependant, l'artiste les détaille : elles sont renforcées de traverses métalliques et dotées d'un double système de

fermetures, de charnières en forme de lyre inspirées directement des ferronneries du scriptorium de l'abbaye de Saint-Albans. Dans cette œuvre profondément anglaise, à forte signification religieuse, ces éléments sont importants pour démontrer la puissance du Christ, vainqueur de la Mort. Mais, à ce caractère animé de la Gueule d'Enfer s'oppose une allusion matérielle. La quasi absence de crocs au niveau de ses mâchoires induit son rôle de réservoir de conservation des âmes, et non de lieu de tourments. Au premier plan, au milieu de la scène et de la Gueule, Satan étale sa laideur à la fois bestiale et anthropomorphe avec ses extrémités pointues ou griffues et sa chevelure hérissée signe de sa folie. Elle contraste avec l'élégance du ressuscité. Satan serre les dents, paralysé par la présence de la croix. Cette impuissance est rendue à nouveau par des détails redondants : les chaînes lui lient les pieds et le licou lui enserre la tête, telle une bête de somme. En arrière et au-dessus, ses acolytes, les démons à la laideur repoussante, soulignée par les couleurs gris verdâtre, sont pourvus des mêmes attributs physiques que leur ancien maître. Ils semblent s'enfuir, effrayés. La force de leur terreur s'oppose au calme déterminé des anges qui leur font face.

Les humains, enjeux de la venue du Sauveur, se répartissent en trois ensembles sur deux plans. À l'avant, sortant à mi-corps de la Gueule infernale, le groupe des Justes est tout entier tourné vers le Christ. On distingue beaucoup d'hommes, une femme, échevelés, nus, debout dans une attitude d'appel au secours, bras tendus. Parmi eux, Adam s'est avancé au-devant du Sauveur, ignorant le maître des lieux, Satan, vaincu. Un autre groupe uniformisé se situe à l'arrière du gosier monstrueux, réduit à des têtes toutes identiques. Leur coupe de cheveux fait penser à des moines. Le troisième ensemble, semblable au précédent – un groupe de moines réduits à leurs têtes – est rassemblé à l'extérieur de la Gueule. Ils ne se confondent avec les Patriarches, ni par leur position, hors des Limbes, ni par leur allure, beaucoup plus statique. Ils forment un bloc indistinct qui observe le Christ à distance, intercesseurs des pécheurs par leurs prières, ou humains menacés par la damnation mais tendus dans l'espoir d'être délivrés. Ces êtres, plus éloignés de la lumière divine que les ressuscités, semblent occuper un espace différent mais apparenté à l'Enfer ; cette autre catégorie n'attendrait-elle pas le Messie dans une sorte de « purgatoire » ou dans une antichambre de l'Enfer ? L'Enfer et les Limbes ne se confondraient-ils donc pas ? On peut se demander si la différence de place et d'aspect

est géographique : deux zones de l'Enfer ou une confusion fréquente Enfer/Limbes ? Ne peut-elle pas être aussi chronologique : le passé du sauvetage des Pères nés avant les *Évangiles* dans le monde d'en bas, le présent de l'attente du jugement des contemporains de l'œuvre, chrétiens qui ont reçu le message divin, en haut ?

La représentation de la Descente aux Limbes du *Psautier de Saint-Albans* souligne l'intemporalité du pouvoir christique qui domine le roi déchu, Satan, les lâches diabolins, et un antre sans réel danger apparent sinon la prison dont elle est le geôlier ; la Bouche d'Enfer, simple conteneur à l'intérieur duquel se développe une vue partielle mais instructive de l'Enfer enflammé, attend les hommes.

Cette distinction entre une gueule, geôle des Patriarches, et un Enfer à l'aspect volcanique ne se retrouve pas dans toutes les œuvres anglo-normandes de la même époque, ainsi c'est à l'intérieur d'une unique et vaste gueule, sans aucune allusion à un Enfer de flammes, que se joue le sort des âmes prisonnières d'un manuscrit du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, le *Psautier de Winchester*, dit *Psautier de Saint-Swithun*<sup>262</sup>, également connu sous le nom de *Psautier d'Henri de Blois*<sup>263</sup>. Ce trésor anglo-saxon, conservé à Londres à la *British Library*, s'illustre d'une belle série de peintures en pleine-page. Le folio 24r (fig. 78) se divise en deux panneaux et représente des événements postérieurs à la mort du Christ crucifié : la Descente aux Enfers en haut, où le Messie apparaît aux défunts des temps anciens, et, dans le bas de la page, la rencontre du Christ avec deux de ses contemporains, soit les deux Marie (*Matth.*, 28, 9-10), soit Marie de Magdala et un pèlerin d'Emmaüs (*Marc*, 16, 9-12) ou lors de son apparition à Thomas (*Luc*, 20, 14-17, puis 20, 24-28). Les deux scènes se déroulent sur un même fond bleuté et comportent des éléments du monde réel stylisés, un arbre au centre dans l'épisode de la Résurrection, le soleil personnifié en haut à droite, au-dessus de la Gueule infernale dans la Descente aux Enfers, ainsi est soulignée leur analogie et suggérée une proximité

---

262 *Psautier de Winchester*, Winchester cathédrale, vers 1150 (Londres, B. L., ms Cotton Nero C IV, folio 24r, *Descente aux Enfers*. Voir notamment F. Wormald, *The Winchester psalter*, Londres, 1973 ; K. Edmondson Haney, *The Winchester Psalter : an iconographic study*, Leicester, Leicester University Press, 1986.

263 La préciosité de cet ouvrage, la qualité de ses dessins reflètent les goûts et le statut social de leur mécène, Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-1171), commanditaire d'une multitude de manuscrits tels que la fameuse *Bible de Winchester* (Winchester, vers 1160, Winchester, cathédrale, ms 1, folio 218r), où se trouve également une illustration de la Descente aux Enfers.

temporelle. Simultanément, le Christ ressuscité est présent auprès des Justes dans l'au-delà et face à ceux qui le croient mort, dans le monde humain, simultanément accentuée par son dédoublement dans la représentation de l'apparition ; on peut en effet remarquer que le Rédempteur est à la fois reconnaissable grâce à sa coiffure, sa barbe et son nimbe, et différent par son vêtement et l'objet qu'il brandit, donnant ainsi une réalité iconographique à la phrase de *Marc* : « Après cela, il apparut sous une autre forme... » (16, 12).

Dans la Descente aux Enfers, le Christ, à gauche de l'image, barbu, luxueusement vêtu, nimbé, le visage impassible tient, tout comme dans l'apparition à droite, une hampe-croix mais celle-ci est agrémentée d'un drapeau et transforme le Sauveur en un chef menant ses troupes au combat. Ne se souciant guère de Satan ligoté et de ses disciples, il prend appui sur la mâchoire inférieure de la Gueule d'Enfer, foule aux pieds un serpent, se penche vers les pécheurs, et saisit la main d'Adam. Près du Christ, légèrement en retrait, un ange participe à la Rédemption des Justes. Vêtu comme son maître, il maintient sous sa lance un démon. La présence de cet être céleste se retrouve dans de nombreuses Descentes aux Enfers, notamment dans les illustrations de manuscrits ; ainsi, dans le manuscrit sicilien Ludwig I 5<sup>264</sup> plus ancien, un ange maintient la gueule de Satan ouverte<sup>265</sup>, tenant fermement ses crocs des deux mains, semblable à Samson domptant les fauves. La figure céleste sert de révélateur de la destinée christique, dont il annonce la naissance à Marie et la Résurrection aux saintes femmes, et dont il souligne ici la puissance divine. Vassal du Seigneur, l'ange imite son attitude sereine et conquérante, face aux forces du Mal qui prennent dans ce *Psautier de Winchester* des formes multiples.

Aux pieds des êtres célestes, figure en effet une « trinité » diabolique composée d'un démon, de Satan, et d'un serpent. Le roi déchu, Satan et son acolyte, le démon, se ressemblent en tous points : une pilosité bestiale, une couleur marron négative, de petites oreilles et des griffes aux extrémités. Satan est solidement enchaîné et allongé au sol. Le démon, assis, impuissant, est tenu en respect par la lance de l'ange guerrier. Le

---

264 Psautier, Sicile, vers 1100 (New-York, *Getty Museum*, ms Ludwig I 5), folio 191v, *Descente aux Enfers*.

265 Les mâchoires maîtrisées de Satan ne seraient-elles pas une référence implicite au gouffre infernal de dévoration ?

serpent pourvu de petites cornes est écrasé par le Christ. La victoire du Sauveur soutenu par l'ange est totale, il affirme sa suprématie non seulement sur l'Enfer entier désarmé, mais également sur le diable tentateur responsable du Pêché Originel.

Face au Christ, immense, béante, la Bouche d'Enfer, de profil, rappelle par sa couleur et ses protubérances l'espèce reptilienne. En effet, des tons verdâtres colorent sa peau, des pustules courent sur toute sa face, elle semble même recouverte d'écailles. Elle emprunte également aux félins ses petites oreilles pointues et sa crinière léonine. Une succession de creux et de bosses le long de sa mâchoire suggère à la fois une gueule de serpent et des crocs de fauve. Imposante, elle rivalise, par ses dimensions, avec le Rédempteur et l'ange. Mais, loin de constituer une menace, elle s'ouvre largement devant le Christ dont elle accentue ainsi le triomphe. La Gueule d'Enfer s'inscrit en retrait du trio diabolique. Elle constitue l'entrée d'un Enfer dépourvu de portes matérielles. Si elle est effrayante par sa taille et sa monstruosité hybride, elle ne dévoile aucune torture et tient le rôle passif de réservoir inextinguible : un amas de pécheurs emplit l'intérieur de sa gorge. En son sein, les âmes s'entassent les unes sur les autres formant une foule indistincte aux visages tendus, suppliants. Seuls Adam et Ève se détachent du groupe. Adam, aidé du Seigneur, sort de l'ancre monstrueux tandis que sa femme s'accroche à la lance christique. Un soleil illumine la scène et préfigure le retour à la vie des âmes sauvées. Les Justes s'extraient de la Bouche de l'Enfer dans la lumière divine, les morts anciens attendent un geste du Sauveur, compressés dans une gueule dont l'immobilisme et la passivité suggèrent plus un lieu d'attente, un « Purgatoire » qu'un au-delà de châtements des pécheurs ; sa monstruosité gigantesque constitue tout de même un avertissement pour les chrétiens.

Les deux scènes représentées au folio 24r du *Psautier de Winchester*, la Descente aux Enfers et l'apparition du Christ à ceux qui l'ont connu homme, visent à donner un message d'espoir et évoquent le temps du Salut. Selon l'évangéliste Jean, le Christ invite Marie de Magdala à le suivre aux cieux : « Je monte vers mon Père et votre Père » (20, 17). Le soleil discret mais radieux dans le coin supérieur droit de l'enluminure annonce le futur, l'accès au Paradis pour les graciés.

La Descente du Christ aux Enfers s'intègre dans un contexte différent, dans une lettrine du folio 218r de la *Bible de Winchester*<sup>266</sup> (fig. 75) où aucun lien direct n'est fait avec les jours qui suivent la Passion. Dans cette enluminure, c'est la continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament qui est soulignée. Comme le psautier évoqué précédemment, ce manuscrit est conservé au sein de la cathédrale de Winchester et était destiné au même mécène, Henri de Blois. La finesse du style anglo-normand s'affirme dans le développement de grandes capitales historiées enrichies de détails imaginatifs. Les deux lettres B en majuscule du folio 218r en sont un bel exemple (fig. 74). L'intérieur, pour l'une et pour l'autre, s'orne d'entrelacs discontinus et de petites têtes animales sans corps. Les deux initiales réunissent David et Jésus, l'ancêtre et son descendant, l'annonciateur de la Bonne Nouvelle et le Messie. La première initiale accueille une scène dans laquelle le héros de l'Ancien Testament est présenté comme un nouvel Hercule, tandis que la seconde montre la force spirituelle du Christ. Dans la première initiale historiée, David est par deux fois représenté dans une attitude de combattant. Dans la partie supérieure de la lettre, il menace de sa massue un ours qui a capturé un agneau. Dans le jambage du bas, il maintient grande ouverte la gueule d'un lion. La seconde lettrine démontre que la puissance du Christ est d'une autre nature. En haut, le Christ est présenté en train d'exorciser un homme qui recrache le mauvais esprit ou la parole calomnieuse symbolisée par la figure minuscule d'un diable. En retrait, plusieurs personnages vêtus l'observent, le cou tendu vers le miracle. Le malheureux possédé, agenouillé aux pieds du Sauveur, retire le petit être maléfique grisâtre de sa propre bouche. Le cadre limité de la majuscule contraint le Christ à pencher la tête, cette position accentue sa supériorité déjà révélée par sa taille. La scène illustre l'une des séances d'exorcisme que rapporte plusieurs évangélistes, *Marc* (9, 14-29), *Luc* (11, 14-26), et surtout *Matthieu* qui relie Jésus à son illustre ancêtre en concluant l'épisode au chapitre 12 par : « Toute la foule étonnée disait : n'est-ce point le fils de David ? ». La scène dans le jambage inférieur représente la Descente aux Enfers sous une forme traditionnelle : le Christ conquérant plante son sceptre terminé en croix dans la Gueule de l'abîme, il piétine les portes brisées et dégonnées ainsi que Satan pieds et points liés,

266 *Bible de Winchester*, Winchester, 1160 (Winchester, cathédrale, ms 1, folio 218r, *Descente aux Enfers*. Voir notamment C. Donovan, *The Winchester Bible*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1993.

et les Patriarches acclament leur libérateur. Le mouvement dynamique du rédempteur, la jambe fléchie sur l'Enfer dompté, calque celui de David à gauche qui maintient les fauves. Le berger héroïque de l'Ancien Testament annonce le Seigneur libérateur de l'Évangile. David sauve des griffes d'un ours un agneau, symbole de Jésus,. De même, le roi biblique maintient les mâchoires béantes d'un lion tout comme le Christ harponne la Bouche de l'Enfer ; dans les deux cas, la Mort est terrassée. Le comportement vaillant de l'ancêtre de Jésus préfigure la victoire du Messie sur les forces obscures. Dans chacune des illustrations, le personnage est confronté à la violence de la dévoration, au mal lié à la bouche : les félins agressifs pour David, le démon caché entre les lèvres du possédé ou la Gueule démesurée pour le Christ.

Les scènes contenues dans la deuxième lettrine soulignent, par leur proximité, une analogie entre l'épisode de l'exorcisme et la Descente aux Enfers. Dans les deux images, en effet, Jésus affirme sa supériorité sur le Mal. Cependant, elles se distinguent par la place et la valeur qui est accordée au Mal dans chacune d'elles. Dans l'épisode évangélique, le Mal se présente sous les traits d'un petit diabolin chassé par Jésus, alors qu'il prend la forme de Satan et surtout de la Gueule infernale dans la Descente aux Enfers. L'épisode terrestre de Jésus chassant le démon ne fait que préfigurer la Rédemption de tous les pécheurs par le Christ, mort et ressuscité. La croix déborde légèrement de l'espace et relie le haut et le bas de la lettre B. Le Christ, par la puissance de ce symbole, sauve tant l'individu trompé et poursuivi par le diable que l'humanité fautive symbolisée par Adam.

La Gueule d'Enfer monstrueuse amplifie la victoire du Rédempteur qui soumet le Mal quel qu'en soit sa forme. La présence de l'ancre zoomorphe, qui épouse parfaitement la courbe de la boucle inférieure de la lettre B, donne réalité bien sûr au lieu « Enfer », mais cette créature relie aussi Ancien et Nouveau Testaments, en rappelant, par son aspect le serpent de la Genèse et, par sa position, le lion vaincu par David. Le chromatisme souligne l'analogie entre les diverses scènes. Ainsi, le Christ se détache sur un fond bleu étoilé lorsqu'il libère l'ensorcelé, et les mêmes tons baignent le duel de David contre le lion. La couleur rouge, elle, domine dans les illustrations qui montrent un affrontement avec un ennemi plus dangereux. Elle met en relief des héros plus combattifs, qu'il s'agisse de David brandissant un gourdin ou du Christ usant de sa croix

comme d'une lance.

La Gueule d'Enfer de cette bible de 1160, malgré la place réduite qui lui est réservée dans une lettrine, joue un rôle symbolique complexe ; personnifiant le Mal, elle met surtout en valeur la toute-puissance du Christ, qui la soumet, comme son aïeul a vaincu les fauves. Près d'être vidée de ses occupants, beaucoup moins majestueuse et peuplée que le monstre du *Psautier de Winchester*, la Gueule, ici n'est pas le lieu de la damnation éternelle, mais un espace temporaire, les Limbes des Justes plus que l'Enfer.

C'est une version bien différente de la Gueule d'Enfer qui est représentée dans un psautier du nord de l'Angleterre<sup>267</sup>, le manuscrit sous la cote Douce 293, conservé à la *Bodleian Library*, daté du troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle. Sur le folio 14r (fig. 79), la Descente aux Enfers est scindée en deux parties bien distinctes séparées par un épais trait doré. Le cadre ornemental de l'image propose un bestiaire fantastique varié : dragons, oiseaux à queue de serpent qui crachent des végétaux ou emmêlent leurs cous. Ces êtres hybrides situent la scène hors du monde terrestre. Un ange occupe presque toute la partie supérieure de l'image. Cette figure, aux côtés du Christ descendu aux Enfers, se généralise dans les manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle<sup>268</sup>. Dans le folio 14r de ce psautier d'Oxford, l'ange est représenté dans une attitude dynamique. Il n'accompagne pas le Christ, mais émerge des nuées et se dirige, les ailes déployées, vers lui. Messenger du Père, il souligne le caractère sacré de la mission du fils.

Le Christ, immense et longiligne, se tient à gauche devant la bouche d'entrée de l'Enfer. Coiffé d'un nimbe crucifère de teinte bleue, il porte dans sa main droite une solide croix verte dont la hampe transperce la Gueule d'Enfer. Sa tête est proche de celle de l'ange dans la partie supérieure de l'image qui représente le royaume céleste, nimbé d'une couleur orangée lumineuse. Son corps et ses pieds appartiennent encore aux profondeurs du monde des morts qui se développe en bas, sur une arrière fond plus sombre, rouge et noir. Le Christ n'a pas ici l'allure belliciste et l'habit royal qui lui sont prêtés dans certaines représentations, il est simplement ceint de son linceul, le torse nu. Il tient en respect une Gueule d'Enfer particulièrement originale.

---

267 Psautier, Anglo-normand, fin XII<sup>e</sup> s. (Oxford, Bodl. Lib., ms Douce 293), folio 14r, *Descente aux Enfers*.

268 L'ange se place à l'arrière du Sauveur dans le *Psautier de Saint-Albans* (fig. 73), dans la *Bible de Winchester* (fig. 75) et le *Psautier de Winchester* (fig. 78), par exemple.

La Gueule mêle en effet animé et inanimé. Son contour rigide, sa teinte brune, son aspect tubulaire lui confèrent l'apparence d'une cuve. Dans le même temps, un œil luisant, une truffe stylisée, des pointes sur son pourtour lui donnent vie. On pourrait dire que, ici, la Gueule ressemble à un tube métallique façonné comme un poisson carnivore. Elle symbolise à elle-seule l'Enfer, compte-tenu de l'absence surprenante de Satan.

Les âmes sont réparties au-dessus de l'ancre infernal et à l'intérieur de celui-ci. Elles ne se distinguent ni par leur statut social, ni par les péchés qu'elles ont peut-être commis ; on ne reconnaît même pas parmi elles Adam et Ève. À première vue, trois groupes se remarquent. Un premier, surélevé, se situe à l'extérieur de la Gueule, près de la main du Christ. Ces Justes alignés, tendant les mains vers le Rédempteur, bénéficieront sans doute de sa clémence. D'autres personnages, prisonniers de la Gueule, en contrebas, au niveau des genoux du Christ, lancent des gestes désespérés. Ce groupe est lui-même divisé par la hampe de la croix. Au premier plan, deux hommes et une femme sont saisis dans une attitude de supplication, proches du Sauveur, ils touchent le bord de son vêtement. D'autres pécheurs, par contre, s'enfoncent dans le gouffre animalisé.

Toute cette foule représente l'humanité livrée à la volonté divine qui décide de son sort. Le partage des âmes s'opère autour de la Gueule et au creux de ses mâchoires : au-dessus, les Limbes où attendent les Patriarches confiants, dans la Gueule, proches de la sortie mais encore prisonniers, ceux qui espèrent en la miséricorde mais dont on ne sait si elle leur sera accordée, et enfin à l'arrière, ceux dont la destinée semble déjà scellée. La Gueule, couloir qui mène dans l'au-delà satanique, incarne donc, à la fois, un « Purgatoire » et un Enfer éternel.

Le modèle anglo-normand de la représentation de la Descente du Christ, dans laquelle le Sauveur affronte une Gueule d'Enfer connaît, grâce à la réputation des manuscrits de Saint-Albans ou de Winchester, un grand succès dans la France du nord dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, alors qu'il ne paraît guère influencer les illustrateurs de manuscrits du domaine ibérique.

Il convient cependant de signaler une exception remarquable, qui semble puiser son inspiration dans le registre anglais, la *Bible d'Avila*<sup>269</sup>, aujourd'hui conservée à

---

269 *Bible d'Avila*, Avila, milieu XII<sup>e</sup> s. (Madrid, BN, Cod. Vit.15-1), folio 324v, *Descente aux Enfers*.

Madrid. Le folio 324v de cet ouvrage (fig. 80) se divise en trois registres. Les deux panneaux du haut occupent la plus grande partie de la page, ils représentent les Trois Marie au Sépulcre et la Descente aux Enfers. Au-dessous, deux petits « tableaux » mettent en scène l'épisode du *Noli me tangere* et la rencontre avec les Pèlerins d'Emmaüs. Un certain nombre d'inscriptions permettent d'identifier les personnages et de comprendre l'action qui se déroule<sup>270</sup>. Chaque scène bénéficie d'un cadre géométrique, mais la plupart l'outrepassent. Le premier registre illustre l'annonce de la Résurrection avec les protagonistes habituels. À droite de l'image, deux anges figurent assis sur le tombeau du Christ dans un décor architectural et tiennent la croix. L'ange AD CAPVD, aux ailes asymétriques, situé sous le deuxième arc de la construction, a les jambes croisées, il pointe son index vers son compagnon. Ce dernier, AD PEDES, appuyé contre la cuve, indique l'espace vide du sépulcre. À gauche de la composition, les saintes femmes identifiées par HIC TRES MARIE VENIVNT VIDERE SEPVLCRV [Ici les trois Maries viennent voir le sépulcre], alignées et de trois quarts, les mains remplies de vases à parfums nécessaires à l'embaumement du corps, s'approchent de l'entrée du sépulcre. Cet édifice se résume à trois arcs outrepassés surmontés aux extrémités de deux tourelles aux toits coniques. Les CVSTODIENTES SEPVLCRV se tiennent devant les pleureuses. Trois soldats, armés selon le style contemporain – casques à pointe et boucliers –, de dimensions plus petites que les autres personnages, somnolent tandis qu'un quatrième militaire s'est assoupi aux pieds de ses collègues. À l'intérieur du tombeau, deux encensoirs, d'où s'échappent des flammes, ne sont pas manipulés par les anges, mais se balancent au-dessus du tombeau et pendent du ciel.

La Descente aux Enfers occupe le centre de la miniature (fig. 81). D'inspiration anglo-saxonne et de production hispanique, cette image mêle judicieusement les deux influences. L'épisode du retour du Christ se lit de la droite vers la gauche, de l'entrée des Enfers au Seigneur triomphant. Une inscription insiste sur le geste de conquête du Christ : HIC DNS FRANG PORTAS INFERNI [Ici le Seigneur brise les portes de l'enfer], alors même que nulle porte n'est figurée. La figure du Christ répond aux exigences de la tradition iconographique. Vêtu, doté du nimbe crucifère, il enfonce la

---

270 Consulter M. A. Walker-Vadillo, *The cycle of the life and Passion of Christ in the Bible of Avila*, University of Florida, 2004, p. 35-37.

hampe d'une croix dans la tête d'un démon et tire Adam vers l'avant de manière incisive ; il ne lui saisit pas le poignet mais le bras.

L'attente des Justes s'apparente à un véritable châtiment infernal. Les damnés sont pris dans une fournaise. Les flammes s'enroulent autour de leurs corps comme des reptiles et les assaillent de toutes parts. La dureté de l'épreuve se lit dans leurs expressions effrayées et crispées. Les démons, de couleur sombre, parviennent à retenir certaines âmes : l'une d'elle est ramenée de force vers l'Enfer, un agent du Mal la porte sur son dos. Tous les démons repoussent les damnés à l'intérieur de l'ancre monstrueux. Deux personnages tournent le dos au Christ. D'autres, en haut du registre, tentent vainement de s'extirper de ce lieu de souffrances.

Une immense et terrifiante gueule animale personnifie l'Enfer. Ce motif, semblable à celui de la frise de Lincoln, occupe un quart du panneau, sur toute sa hauteur. Ses oreilles pointues, son museau court et plat, et sa protubérante crinière l'assimilent au lion. Ses yeux rouges fixes suggèrent sa férocité. Ses lèvres tombantes se referment sur ses proies. De sa large bouche, bordée de crocs tranchants noirs, s'échappent des flammes ondulantes. Ces détails ôtent toute ambiguïté à ce monstre : l'Enfer commence au creux de ses mâchoires et s'étend au delà, dans les profondeurs de son gosier où le feu éternel supplicie les pécheurs. La partie visible du domaine satanique s'ouvre verticalement et donne l'illusion d'une porte gigantesque sur l'au-delà. L'image de la punition divine prévaut sur l'attitude salvatrice du Christ. Une foule de réprouvés compressés devant la bouche béante ne réchappent pas à leur peine. La Gueule zoomorphe donne un avant goût des châtiments du Jugement Dernier. Les Justes, dans la Descente aux Enfers de la *Bible d'Avila*, ont subi les tourments infernaux du feu et de la dévoration, comme les damnés. L'Enfer définitif s'introduit dans cette *Anastasis* et rappelle les châtiments dépeints dans les *Beatus*<sup>271</sup> et figurés sur les murs des églises romanes espagnoles<sup>272</sup>.

---

271 Dans la Descente aux Enfers du *Beatus de Gérone* (vers 975, Gérone, Musée de la cathédrale, ms 7, folio 17v), les corps des damnés sont mordus, griffés, enfourchés par des démons, piqués et avalés par des serpents ou des monstres. Les réprouvés subissent de semblables peines dans l'Enfer du *Beatus de Burgo de Osmá* (fin XI<sup>e</sup> s., ms Cod. 1, folio 23). La Gueule d'Enfer reste rarement représentée dans les Apocalypses espagnoles exceptée dans les Jugements Derniers du *Beatus de Rylands* (3<sup>e</sup> quart du XII<sup>e</sup> s., Manchester, John's Rylands Lib., ms 8, folio 196, cf. fig. 10) ou encore du *Beatus d'Arroyo* plus tardif (Castille, entre 1220-1235, Paris, BnF, ms nal. 2290, folio 195v, cf. fig. 226).

272 Des supplices infernaux similaires ornent les murs de la nef de San Miguel de Gormaz et de Santa

Ce folio est une œuvre composite aux références multiples. Le vocabulaire décoratif et les structures matérielles tel le sépulcre du Christ renvoient à l'art mozarabe. Dans le registre consacré à la victoire du Seigneur, le cadre de l'Enfer sous la forme d'un gouffre félin recrée le style insulaire, tandis que le contenu de l'Enfer ou le supplice du feu de la Géhenne reste d'origine ibérique.

Dans ce même manuscrit, aucune autre enluminure ne se réfère au tourment éternel des pécheurs. Il n'est ici fait aucune allusion à un au-delà intermédiaire, « Purgatoire » ou Limbes des Justes, les Patriarches et tous les pécheurs subissent le même sort, seule diffère la durée de l'épreuve, qui prend fin pour les uns avec la venue du Rédempteur, alors qu'elle se poursuit pour les autres jusqu'au Jugement Dernier. Contrairement à la Gueule-seuil de la frise de Lincoln à laquelle elle ressemble formellement, qui sert de séparation entre élus, à l'avant, et damnés à l'arrière, celle de cette Bible espagnole mêle entre ses mâchoires les Justes et les réprouvés enveloppés par le même feu punitif.

Sous l'influence anglo-normande, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, la Gueule s'impose comme allégorie de l'au-delà infernal dans les Descentes aux Enfers de nombreux manuscrits réalisés dans les scriptoria de la France du Nord et dans le domaine d'influence des Plantagenêts. On peut se demander quelle place et quelle signification prend ce monstre dévoreur, alors que se développe, entre les années 1165-1170, au sein de « l'intelligentsia parisienne<sup>273</sup> », une réflexion qui, selon Jacques Le Goff, aboutit à la transformation progressive du « feu purgatoire » en lieu Purgatoire.

Le recueil de miniatures appelé *Vie du Christ en images*, constitué de trente illustrations en pleine page de la vie du Christ, réalisé à Corbie en Picardie ou à Limoges<sup>274</sup> (fig. 82), constitue un exemple très intéressant de l'influence anglaise et offre au folio 11v, dans une représentation de la Descente aux Enfers, une gueule qui s'étend à droite le long du cadre et dont les traits rappellent l'entrée des Enfers de la frise de Lincoln.

L'image est partagée en deux parties égales. Si le Christ occupe toute la partie droite de l'illustration, sur la partie droite se succèdent monde satanique et Paradis. La distinction

---

Maria de Tahüll (XII<sup>e</sup> s.).

273 Expression de J. le Goff, dans *La Naissance du Purgatoire...*, *op. cit.*, p. 213.

274 *Vie du Christ en images*, Corbie, Limoges ?, vers 1175 (New-York, Morgan Lib., ms 44, folio 11v, *Descente aux Enfers*).

entre les deux au-delà est rendue par une localisation qui oppose le bas, avec tout au fond, écrasé contre le cadre décoratif, Satan, et le long du bord droit, aplatie, mais impressionnante, la Gueule infernale, et le haut, les nuées juste suggérées d'un Paradis lointain d'où s'élance un ange aux ailes déployées. Le chromatisme tranché accentue la séparation entre le Bien et le Mal : le brun, presque noir des figures diaboliques se détache sur la palette légère, bleu et or, utilisée pour le Christ, l'ange et leur environnement. La croix du grand Christ sauveur qui barre transversalement la scène maintient au sol Satan, et en même temps repousse la Gueule presque hors cadre. Les regards des quatre petits personnages qui remplissent les angles du cadre convergent vers les mains jointes du Christ et d'Adam confiant<sup>275</sup> qui occupent le centre géométrique de l'enluminure et en symbolisent le principal message : Jésus offre aux hommes une nouvelle alliance.

Le Christ de cette Descente aux Enfers se présente, comme dans de nombreuses illustrations, sous deux aspects ; ses riches vêtements, sa couronne soulignent sa puissance souveraine, son attitude, tête penchée et main tendue montrent sa bienveillance. L'ange ne se contente pas de l'accompagner, en restant un peu en retrait comme dans de nombreuses enluminures<sup>276</sup>, survolant la scène comme l'envoyé du Psautier (ms Douce 293), il souligne sa mission divine en balançant vers lui son encensoir. Un des éléments traditionnels de l'épisode manque : les portes de l'Enfer, qui ont progressivement disparu des représentations anglo-normandes du début du siècle, cèdent la place, dans les œuvres françaises après 1150, à la Gueule-seuil.

Dans cette *Vie du Christ en images*, la fonction de lieu de passage de la Gueule expliquerait sa position verticale, dressée le long du cadre et son absence de volume<sup>277</sup>. La Gueule n'est cependant pas seulement un intermédiaire entre deux mondes, elle est un des constituants essentiels, le plus spectaculaire, du domaine de Satan dont elle partage la noirceur et la monstruosité. Zoomorphes et hybrides, Satan et la Gueule représentent la laideur du Mal, face à la beauté christique. L'un, le maître vaincu de

---

275 Ce geste de communion entre le Christ et les Patriarches est également mis en valeur dans la Descente aux Enfers du *Psautier de Saint-Albans* (Hildesheim, *Dombibliothek*, ms St. Godehard 1, folio 49).

276 Voir, par exemple, les Descentes aux Enfers du *Psautier de Saint-Albans* (fig. 78) ou de la *Bible de Winchester* (fig. 75).

277 G. Le Don, *art. cit.*, p. 366, en propose une interprétation.

l'Enfer, associe les cornes du bouc, les griffes du fauve, le corps allongé et la peau rugueuse du crocodile, tandis que l'autre ne se rattache au monde vivant que grâce à ses petites narines et ses grands yeux. Édentée, la bouche ourlée s'orne étrangement d'une deuxième paire d'yeux qui accentue son aspect menaçant. Malgré la place qu'elle occupe, sa taille imposante – elle égale presque le Christ et frôle les nuées célestes –, elle ne semble pas constituer la totalité du domaine infernal, puisque des flammes surgissent au-dessous d'elle et que les âmes se répartissent en plusieurs groupes, un ensemble compact en son sein et des êtres plus individualisés hors de ses mâchoires. La répartition des âmes, leur position, leur attitude sont porteuses de sens pour chacun des personnages représentés, mais elles éclairent peut-être aussi le rôle nouveau de la Gueule infernale dans les illustrations de la Descente aux Enfers de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. En effet, à l'intérieur de la Gueule, se distinguent à l'avant trois « élus » en prière dont un moine tonsuré, proches du Christ ; celui-ci saisit fermement les poignets de l'un d'eux. À l'arrière, quatre autres personnages tendent vers le Sauveur leur visage qui exprime l'espoir, mais leur corps et leurs bras sont retenus à l'intérieur de la Gueule et environnés de touches rougeâtres. On peut établir une gradation dans le sort des pécheurs. La position des corps est aussi significative : les « pré-élus » du premier rang sont debout, à l'image du Christ qui leur fait face, parmi les âmes reléguées à l'arrière de la mâchoire, les deux placées dans la partie supérieure semblent se dresser sur leurs pieds contrairement à leurs comparses du bas, notamment la femme manifestement couchée sur le dos tout au fond. Les attitudes, debout ou allongé, et l'emplacement des personnages, à l'arrière ou à l'avant, en haut ou en bas, soulignent ainsi une différence de destinée pour les humains enfermés dans la Gueule. Pour les uns, la médiation christique semble favorable, pour les autres, le temps ne semble pas venu d'une sortie du monde infernal. La situation des personnages situés au-dessous de la Gueule paraît encore plus dramatique. Deux hommes, peut-être tonsurés, sont assis tout près de Satan, séparés par la hampe du Christ, leur comportement est différent : le premier tourné vers le Rédempteur, mains jointes, jette un regard vers celui-ci et amorce un sourire ; le deuxième s'en détourne avec une grimace de colère et regarde en direction de la Gueule. Enfin, une femme aux longs cheveux se traîne au milieu des flammes et disparaît dans le coin gauche de l'illustration.

Le monde infernal, dans cette œuvre française, paraît donc constitué de plusieurs lieux : l'Enfer le plus profond, monde de flammes dont on ne voit pas l'intérieur, est juste suggéré en bas à droite ; la Gueule, plus qu'un passage, constitue une antichambre, un pré-Enfer, une amorce du « Purgatoire » dont il est possible de sortir. Cette image de la Descente aux Enfers est donc représentative des débats de l'époque sur le sort des âmes, les apparences et les fonctions des divers au-delà. Loin des illustrations littérales de l'*Évangile de Nicodème* où les Justes quittent un Enfer vidé de ses occupants, ici s'opère un véritable pré-jugement, les âmes se répartissent dans l'espace infernal et le sort de tous n'est pas joué, même le jeune homme accroupi auprès de Satan peut encore espérer en la grâce divine. La Gueule, qui emprunte son aspect repoussant à l'imaginaire anglais, représente donc un espoir pour les pécheurs, un lieu incontournable pour purger ses péchés et accéder au monde céleste.

### **7-3 Les formes nouvelles de la Gueule d'Enfer à la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle**

À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les illustrateurs de la France du Nord, utilisent le motif de la Gueule d'Enfer, mais, en dépit de l'influence iconographique anglo-normande, lui donnent des formes et des significations variées. Ainsi, sur une page enluminée du manuscrit 56, le *Commentarium in Psalmos* de Pierre Lombard, conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève<sup>278</sup>, une initiale historiée « N » au folio 131 (fig. 86) met en scène une gueule atypique qui évoque étrangement un bovidé avec ses petites cornes et sa truffe aplatie. Représentée de profil, elle se distingue aussi par ses faibles dimensions. Les autres protagonistes habituels de l'épisode, le Christ, Satan, l'ange, sont également remarquables. Le diable à forte pilosité, doté de cornes et de griffes, vêtu, se situe au faîte de la majuscule, et non ligoté au sol, il semble exclu de l'action principale dont il est séparé par le jambage de la lettre. Il brandit une fourche ou un crochet dont il n'utilise pas pour saisir les âmes. Un ange, reconnaissable à son aile qui coupe transversalement le cadre de la lettre, se contente d'observer à distance la scène. Il

---

278 *Commentaire des Psaumes* de Pierre Lombard, France du Nord, fin XII<sup>e</sup> s. (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 56, folio 131, *Descente aux Enfers*).

apparaît dissimulé derrière la barre verticale de l'initiale, comme caché par un rideau de théâtre. Le Christ, au centre de l'image, apparaît debout sur son tombeau contenant un linceul, ce qui accentue le lien entre Résurrection et Rédemption. Sur son piédestal, le Seigneur, barbu, coiffé d'un nimbe crucifère, maintient dans sa main droite, non pas une hampe-croix, mais une lance complétée d'une bannière, et saisit les deux bras d'un des personnages captifs aux Enfers.

Cette lettrine enluminée s'inspire du *Psaume 75*<sup>279</sup> (76), ce qui explique probablement l'originalité de cette Descente aux Enfers. Si l'on se réfère à ce texte, la Gueule béante personnifierait la Terre effrayée par la force du Seigneur, et non l'ancre satanique. Les âmes réprouvées, aidées par le Christ, s'extirpent de la tête animale. Le Christ soumet les « rois de la Terre », les condamnant à l'impuissance. D'ailleurs, aucun des protagonistes infernaux ne semble agresser le Christ ou se défendre. Le démon grimaçant, au rictus diabolique, montre, lui, de l'étonnement : il se gratte la tête. Le Christ se pose en conquérant, il réagit en faveur des âmes qu'il libère et qu'il incite à le suivre sous sa bannière royale pour les guider vers le Paradis. Il ne s'agit cependant pas ici du type Christ-guerrier habituel. Certes la hampe-croix est remplacée par une lance, mais cet objet est utilisé comme une enseigne royale. Cette Descente aux Enfers développe une image du Christ comme monarque soucieux de la destinée de l'humanité et du sort des déshérités. La victoire n'est qu'une formalité : aucune adversité combative, nulle violence ne se manifeste. L'ange, curieux, reste en retrait impassible, le démon est une pâle copie de Satan, et, surtout, la Gueule bovine ne possède aucun trait angoissant. La Gueule d'Enfer incarne un des symboles du Mal contraint à s'ouvrir devant la redoutable prestance du Christ, présenté dans une dynamique de vainqueur. La Gueule dépourvue de crocs s'apparente, elle, au bétail maîtrisé par l'homme, et disparaît derrière le sépulcre.

La Descente aux Enfers qui sert souvent de modèle iconographique pour une interprétation du duel du Bien contre le Mal illustre, dans ce *Commentarium in Psalmos*, le triomphe de Dieu, de son autorité et de son pouvoir de décision sur les nations auxquelles il octroie la liberté. Néanmoins, cette image extraite du manuscrit 56

---

279 *Ps. 75* (76), 9 et 10 : « Du ciel tu as fait entendre le verdict, la Terre a eu peur, elle s'est tenue tranquille, lorsque Dieu s'est levé pour l'équité, pour sauver les pauvres du pays » ; *Ps. 75* (76), 13 : « Il coupe le souffle aux chefs, il est redoutable pour les rois de la Terre ».

s'avère unique dans les détails réalistes de la Gueule animale. Généralement, l'Enfer visité par le Christ est un monstre qui n'appartient en rien au monde réel, selon le modèle anglo-normand.

Toutefois, dans les œuvres françaises, il arrive souvent que des influences diverses se mêlent. Sur le folio 24v d'une Bible originaire de Fécamp<sup>280</sup> (fig. 84), par exemple, une Descente aux Enfers associe une gueule de type britannique à des symboles infernaux d'origine hispanique.

Fidèle à la tradition anglo-normande, le Christ, nimbé, revêtu d'un habit précieux, d'un geste combatif, transperce la bouche de Satan, ligoté, pieds et poings liés, écrasé par le Seigneur et les Justes. Dans l'angle inférieur droit, un monstre ouvre démesurément sa bouche. De ses oreilles larges et pointues, sortent de petits quadrupèdes semblables à ceux du « gorgonéion » du *Psautier de Winchester* (fig. 4). Les flammes, quant à elles, rappellent les *Beatus* ou encore la *Bible d'Avila* (fig. 81) ; elles courent le long de la mâchoire et suggèrent, par leur implantation, de véritables crocs. Sur le modèle espagnol, des narines de la créature, comme d'une chaudière, s'échappe de la fumée, des serpents, provenant de l'intérieur de son gosier, attaquent et mordent les damnés qui s'élèvent au-dessus du gouffre.

Cette symbiose entre deux visions de l'Enfer des Pères transforme la Gueule de la *Bible de Fécamp* en une synthèse de la Bête de l'Apocalypse et de l'étang de feu. Elle regorge de détails symboliques, mais n'a aucun volume. Plus qu'un lieu, elle représente le Mal qui menace les hommes, ici et dans l'au-delà, et que le Christ vainc.

Cette représentation conventionnelle du lieu d'enfermement des Patriarches sous la forme d'une gueule monstrueuse et terrifiante tend à disparaître à la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans l'iconographie de la Descente aux Enfers. Dans les manuscrits romans plus tardifs, cette conception de l'au-delà visité par le Christ est peut-être en contradiction avec la nouvelle image des Limbes qui constituent un troisième lieu destiné aux Justes. La Bouche d'Enfer d'origine anglo-saxonne se raréfie et perd de son agressivité tandis que se généralise le motif de la forteresse infernale.

---

280 *Bible de Fécamp*, Fécamp, vers 1190 (La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, ms 76 F 16, folio 24v, *Descente aux Enfers*).

Une œuvre d'outre-Manche, datée de 1190-1200, traduit cette évolution : il s'agit d'une *Vita Christi*<sup>281</sup> conservée au *Getty Museum*, où les âmes sont rassemblées et cernées par une double gueule qui englobe une cité. Le folio 82v de cet ouvrage (fig. 77) révèle l'image d'un Enfer à la fois complet et complexe, et soumis à la force divine. Le Christ, à gauche de la composition, est un homme juvénile, imberbe, couronné et nimbé. Sa tenue légère dévoile la nudité de sa poitrine ; il est revêtu sans doute du simple drapé marron qu'il portait lors de son Jugement. D'ailleurs, son corps porte encore les stigmates de la Passion : en effet, des pointes rouge écarlate indiquent l'emplacement des clous de sa Crucifixion. Dans une attitude guerrière, le Christ se sert de sa hampe-croix comme d'une arme. Son geste d'une extrême violence l'amène à transpercer de part en part la gorge de Satan immobile et dominé. Tout en marchant avec assurance sur la mâchoire inférieure d'une première gueule renversée, il saisit fermement le bras d'Adam. Allongé à plat-ventre au fond de l'image, Satan subit l'assaut du Christ. Ce roi déchu est une parfaite réplique du satyre antique : des oreilles d'âne, des cornes imposantes et effilées, des sabots en guise de pieds, une longue queue bestiale.

Le groupe d'hommes jusqu'alors prisonniers de l'Enfer est mené par le célèbre couple originel ; Adam semble bénéficier de la clémence du Christ en premier, tandis que Ève reste en retrait. Au milieu de la foule, un personnage, qui esquisse un curieux sourire, porte un couvre-chef très spécifique, un chapeau en pointe qui peut l'assimiler à l'hérétique. Sa présence invite à s'interroger sur l'identité des pécheurs que vient délivrer le Christ et sur le lieu de leur séjour.

L'originalité de cette enluminure réside essentiellement dans le rendu des Enfers. En effet, une gueule dédoublée, l'une de face, l'autre de profil, matérialise l'entrée d'une « Jérusalem céleste » diabolique. Le monde de Satan s'exprime pleinement : une cité solidement érigée constitue la partie bâtie de l'Enfer. Cette ville miniaturisée est particulièrement détaillée avec ses créneaux, sa tourelle, et une sorte de pont-levis surmonté d'une première gueule animale. Cette dernière, d'apparence féline – oreilles pointues, crinière épaisse et truffe froncée –, organise horizontalement le seuil de la

---

281 *Vita Christi*, Anglo-normand, fin XII<sup>e</sup> s. (Los Angeles, *Getty Museum*, ms 101, folio 82v, *Descente aux Enfers*).

demeure de Satan. Étant donné l'absence visible de portes matérielles, cette Gueule d'Enfer crée un passage vivant vers la cour de la forteresse maudite. Le long des colonnes qui l'encadrent, des flammes rouge vif symbolisent la fournaise qui prévaut au cœur de cette zone maléfique. Au faîte des murailles, de part et d'autre d'un fronton triangulaire, symbole trinitaire païen, deux démons ailés sonnent de l'olifant. Un ange a investi le donjon et tient un encensoir au-dessus de la tête du Christ. Face à cette intrusion du Bien dans le domaine du Mal, les acolytes de Satan jettent des regards craintifs. Une seconde Gueule d'Enfer, de profil et située dans l'angle droit de la page, semble contenir la cité satanique, en être le cadre ou le contour car le repli de sa mâchoire inférieure se perd derrière les fortifications. Ainsi, cet antre zoomorphe exprime l'idée de gouffre, de puits sans fond à l'intérieur duquel se déploie le royaume de Satan.

Cette Descente du Christ décrit un Enfer structuré, varié, composé d'un double, voire d'un triple cadre. Le premier institue une limite entre texte et image. En effet, une double bordure décorative, simplement bicolore, orange et verte, cerne la représentation et la sépare d'une inscription redondante qui évoque explicitement l'épisode christologique : AD INFERNUM DESCENDET [il descend aux enfers]. Le second encadrement concerne la Gueule animale de profil, couche externe de l'Enfer. Enfin, les colonnes qui soutiennent les fondations constituent le troisième cadre, et assignent à la Gueule positionnée de face un rôle subsidiaire. Ce triple espace détermine, en outre, trois fonctions différentes : un espace clos purement ornemental, une première Gueule d'Enfer au rôle de conteneur qui forme le paysage infernal et qui en demeure l'unique entrée, et enfin une architecture doublée d'une bouche animale, seuil de la cité satanique. Plus l'on progresse de cadre en cadre, plus l'on s'enfonce dans les ténèbres dominées par le feu éternel frétilant le long des piliers de l'édifice.

## Conclusion

La Descente aux Enfers, qui relate un moment de la vie du Christ à l'ancrage textuel contesté, l'Évangile apocryphe dit de Nicodème, a connu paradoxalement une remarquable fortune au Haut Moyen Âge et au Moyen Âge central, en raison probablement du mystère que recèle cette thématique. En effet, le sort du Christ après son ensevelissement, avant son retour transfiguré, constitue une énigme, que ne dévoilent pas les *Évangiles* canoniques. Le récit de la Descente aux Enfers contribue à donner une existence à Jésus-Christ entre sa Crucifixion et sa Résurrection, et apporte également une réponse à la question du sort des humains morts avant la venue du Messie. Les artistes se font l'écho de ces préoccupations et les mettent en image. Pour suivre le schéma narratif de cet épisode, ils devraient représenter le Christ affrontant un Enfer préexistant, mais temporaire puisqu'il doit être clos, or, ils empruntent souvent à l'iconographie du Jugement Dernier le motif de la Gueule zoomorphe. L'emploi de cet élément, symbole de l'anti-ciel dans d'autres contextes, relève sans doute de la création d'archétypes par souci d'efficacité – la Gueule permet de symboliser visuellement et sans équivoque un lieu hostile – et respecte la doctrine chrétienne de l'époque qui n'admet que deux au-delà antithétiques, le Paradis et l'Enfer. Dans une représentation de la prison des Pères vidée par le Sauveur, la Gueule d'Enfer, associée au supplice de dévoration, introduit de manière contradictoire l'idée de tourment éternel. L'analyse précise de ce que contient la Gueule, de ce qui l'entoure permet de nuancer sa fonction dans un au-delà maléfique : est-elle le seuil de l'Enfer, en est-elle seulement une partie ? Incarne-t-elle la demeure de Satan ? Est-elle éternelle ou provisoire ? Ces différences d'interprétation entraînent de nouvelles interrogations sur l'identité des âmes qu'elle retient et sur le rôle du Christ, sauveur des Patriarches ou Rédempteur de l'humanité pécheresse.

Au début du Moyen Âge, se dégagent deux styles de Gueules d'Enfer qui caractérisent le séjour des Justes, tantôt comme un lieu transitoire et en passe d'être déserté, tantôt comme un lieu peuplé de personnages qui semblent condamnés à y être enfermés. Lorsque la Gueule est représentée vide, dépourvue d'âmes, l'acte libérateur du Christ et sa supériorité physique et spirituelle, voire universelle sur le démon, sont accentués.

Jésus ouvre une ère nouvelle après la délivrance des Pères, généralement symbolisés par Adam, et parfois Ève. Dans d'autres œuvres, le couple de la Genèse apparaît accompagné d'une multitude de personnages nus ou réduits à un amas de têtes. La Gueule d'Enfer déborde alors d'âmes et s'apparente davantage à un lieu éternel voué aux tourments. Ainsi, le Christ sauve d'abord les Justes de l'Ancien Testament, rachète le Péch<sup>é</sup> Originel, et dans un deuxième temps, l'on assiste peut-être au pardon de l'humanité ou, au contraire, à sa condamnation.

Cette diversité de sens et de temporalité de la Gueule s'inscrit dans un contexte de série inspiré du récit visionnaire de Nicodème. L'iconographie codifiée s'ordonne selon des éléments stéréotypés. Dans la quasi totalité des œuvres relevées, le Christ s'impose, très reconnaissable, coiffé de son nimbe crucifère, armé de la croix et parfois montrant ses plaies. Il s'incline devant Adam, saisit son poignet pour le sauver de la Mort personnifiée par la Bouche béante, et marche sur le corps hybride de Satan désarmé. Ève, sauvée au même moment qu'Adam dans des œuvres plus anciennes à l'exemple du *Psautiers d'Utrecht* (fig. 63 et 64) ou du *Psautier dit « de Tibère »* (fig. 70), attend son tour entre les mâchoires du monstre pendant que seul son compagnon s'extrait des Enfers, excepté sur un chapiteau valentinois<sup>282</sup> où la jeune femme figure aux côtés des Patriarches à l'extérieur de la cité satanique. Ce n'est qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle et dans la plupart des images occidentales que le Christ, plus offensif, porteur de la croix, attaque ou menace les représentants du Mal. Satan, quant à lui, connaît plusieurs destinées : il est parfois couché sous la Gueule comme dans la *Vita Christi* (manuscrit 101 du *Getty Museum*, fig. 77), assis à l'intérieur dans le *Psautier de Saint-Albans* (fig. 73) ; plus rarement, il subsiste au contraire en tant que souverain de son royaume, comme à Armentia (fig. 91) ; il peut aussi ne pas figurer dans la scène, tel est le cas sur un chapiteau de la nef de Vienne et dans la *Bible d'Avila* (fig. 80), par exemple. L'étude de la thématique de la Descente aux Enfers, sous l'apparence d'une sérialité redondante,

---

282 Sur un chapiteau double déposé de l'ancienne abbaye Saint-Félix et conservé au musée des Beaux-Arts de Valence, figure une Descente aux Enfers avec les protagonistes habituels, Satan écrasé, le Christ triomphal qui tire Adam des Enfers représentés par une cité, et surtout Eve déjà sauvée en compagnie d'Abraham. La mise en scène ici est très théâtrale : le sépulcre du Seigneur est monumental, l'ange de la Résurrection s'apprête à haranguer les foules, le Christ est dans une posture victorieuse. Voir, à ce sujet, J. THIRION, « Note sur un chapiteau roman découvert récemment à Valence », *Bulletin Monumental*, t. 135, Paris, 1977, p. 7-19.

révèle donc des disparités significatives.

L'originalité de l'image de la venue du Christ dans l'Occident médiéval réside essentiellement dans la représentation du domaine infernal dont l'aspect varie en fonction du support de réalisation, sculpture et enluminure romanes ont été privilégiés dans cette étude, compte-tenu de l'abondance des œuvres conservées, et en fonction aussi du lieu de production – l'Angleterre institue un modèle iconographique auquel la France et l'Espagne se réfèrent directement. Ainsi, qu'il soit façonné ou peint, le motif récurrent de la Gueule d'Enfer se place diversement – à gauche ou à droite, sur le plan horizontal ou bien se dresse telle une porte. Selon le type insulaire, la Bouche béante adopte une allure léonine, surtout dans le décor des églises, elle peut être « gorgonesque », parfois « saurienne », et plus rarement mixte sur des folios anglo-normands. Cependant, l'Enfer n'est pas uniquement représenté par la Gueule zoomorphe qui peut se voir remplacée par des figurations plus prosaïques. Dans la sculpture romane espagnole, les réprouvés mijotent dans une marmite ou son équivalent, notamment à San Pedro de la Rua à Estella (fig. 105). Les âmes peuvent aussi sortir d'une forteresse, sur la cuve baptismale de Calahorra de Buedo (fig. 97), qui peut s'agrémenter d'une fournaise comme sur le folio 82v du manuscrit 101 conservé au *Getty Museum* (fig. 77). À Eardisley (fig. 102 et 103), par contre, règne l'étrangeté : à la Gueule d'Enfer se substitue un lion et des entrelacs mêlés simulent des flammes.

Si la Gueule s'impose au XI<sup>e</sup> et surtout au XII<sup>e</sup> siècle dans la Descente aux Enfers, c'est qu'elle exprime un symbolisme plus complexe. À l'instar des érudits médiévaux qui peinent à qualifier le séjour d'attente des Patriarches, les artistes utilisent le motif de la Gueule afin de rendre compte de la confusion qui persiste entre au-delà provisoire et au-delà définitif, et même plus tardivement entre « Purgatoire » et Enfer. La nature agressive du monstre permet de donner une réalité sensible au châtement des pécheurs dont la cruauté est renforcée par des supplices infernaux, au premier rang desquels figure la souffrance infligée par le feu. Les corps des réprouvés sont léchés par des flammes qui s'échappent de l'ancre bestial sur une pleine page de la *Vie du Christ en images* (fig. 82) ou dans la *Bible de Fécamp* (fig. 84) réalisées dans la France du Nord. Des reptiles s'enroulent autour des jambes des malheureux plongés dans la fournaise sur un folio de la *Bible d'Avila* (fig. 81), de facture à la fois hispanique et britannique.

S'ajoutent quelquefois des scènes traditionnelles de punition des péchés capitaux, notamment la luxure et l'avarice : sur les panneaux de la façade de la cathédrale de Lincoln, elles se situent à l'arrière de la Gueule, comme à l'intérieur du terrifiant lieu dont elle ne constitue que le seuil. La Gueule d'Enfer, à laquelle se heurte le Sauveur, perd progressivement son rôle de lieu satanique appelé à disparaître pour devenir le cadre de tourments éternels, et cela bien avant le Jugement Dernier. Cette évolution de fonction se manifeste moins dans la forme même de la Gueule que dans l'agencement des protagonistes qui l'accompagnent. À l'intérieur ou à l'extérieur de la Gueule, on assiste à un partage des âmes. Cette division entre les morts s'opère dès le X<sup>e</sup> siècle à Gérone dans un Enfer souterrain peuplé de créatures dévorantes mais dépourvu de véritable gueule, tandis que les Justes patientent dans un espace intermédiaire. Le tri des méchants et des méritants, plus fréquent dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, s'effectue au-dessus d'une gueule sur un folio du *Psautier de Saint-Albans* (fig. 73) qui découpe les Enfers en différents espaces. Dans le manuscrit Douce 293 (fig. 79) de la *Bodleian Library*, c'est la croix du Christ, plantée dans la mâchoire de la bête, qui sépare plusieurs groupes de personnages. Cette distinction entre les âmes ne se retrouve pas seulement dans l'enluminure, mais figure également sur des chapiteaux historiés comme à Notre-Dame de Veyrines à Saint-Symphorien de Mahun (fig. 114 et 116), à Saint-Nectaire (fig. 113) et à Hereford (fig. 109) où les destinées des hommes s'opposent, les uns suivent le libérateur, tandis que les autres sont la proie d'une gueule, parfois multiple. Ce tri des âmes implique un pré-jugement qui modifie le sens du motif de la Gueule infernale, la prison provisoire des Patriarches et l'Enfer éternel des damnés cohabitent alors au creux des mâchoires du monstre.

Les personnages qui sont associés à la Gueule d'Enfer, leur nombre, leur sort – libération ou damnation –, le rôle du Christ – sauveur paternel ou juge – apportent donc des éclairages divers à ce symbole infernal ; d'autres nuances proviennent du contexte dans lequel s'inscrit la scène de la Descente aux Enfers, qu'il s'agisse des illustrations qui l'accompagnent dans les manuscrits ou des épisodes représentés autour d'elle sur les chapiteaux les plus proches dans le cas de représentations sculptées. Généralement, la Descente aux Enfers s'insère dans la chronologie christique selon trois principes : la simultanéité, l'anticipation et l'autorité du dogme chrétien.

Alors que la *Bible de Saint-Omer* (fig. 83) détaille la mise au tombeau, le sépulcre vide et la Descente aux Enfers, la cuve baptismale de Freckenhorst (fig. 106) rapproche sous une même arcature l'ange assis sur le tombeau et le Christ aux Enfers, insistant sur le lien de simultanéité. Dans le *Psautier de Saint-Fuscien* (fig. 87), au tombeau vide l'artiste a préféré un Christ en mouvement, enjambant son sépulcre et s'apprêtant à rejoindre les Enfers. Le *Psautier de Saint-Albans* (fig. 72) représente la mise au tombeau et la Descente aux Enfers sur deux pleines pages qui se font face. Le sort du Christ subit ainsi une sorte de rétrécissement : alors que l'homme Jésus-Christ semble porter tous les stigmates de son martyre, aux yeux des humains, Dieu a déjà commencé sa tâche de Sauveur qui se voit confronté au monde souterrain, demeure de Satan et Royaume des morts. Le contexte iconographique associé au retour du Christ semblent parfois annoncer des temps futurs, les images fonctionnent alors selon le principe de l'anticipation, de la préfiguration d'événements eschatologiques comme l'Apocalypse ou le Jugement Dernier. La Gueule débordante d'âmes présente des similitudes avec des représentations de l'Enfer absolu du Jugement Dernier. À Saint-Nectaire, par contre, c'est dans l'ordonnancement des chapiteaux du déambulatoire que le rapport entre la Descente aux Enfers et l'Apocalypse s'établit. L'Apocalypse prend son sens de « renaissance » grâce au sacrifice et à la Résurrection du Christ : la Descente aux Enfers marque alors la première étape du jugement attendu pour la Fin des Temps. La Descente aux Enfers s'insère également, semble-t-il, dans un faisceau de significations de l'ordre de la métaphore, de la métonymie ou du symbolisme, lui donnant alors une portée qui dépasse une origine scripturaire très limitée. Lorsque la Descente aux Enfers complète une série d'épisodes empruntés à l'Ancien Testament, elle semble avoir pour objectif de démontrer que Jésus-Christ est l'aboutissement des textes anciens, et même leur justification. Ainsi à Lincoln (fig. 112), la scène des « Limbes », alors confondues avec les Enfers, vient-elle à la suite des épisodes de la Genèse tels l'expulsion de l'Éden, le Déluge ; elle en est l'aboutissement, l'ultime réponse aux péchés humains et à leurs châtiments. À Artaiz (fig. 93), la métope, représentant la Descente aux Enfers, accompagne des images du sacrifice d'Isaac et de la parabole du mauvais riche. Ici aussi, le lien est métaphorique, non chronologique, car Isaac est une image atténuée du Christ, le futur « agneau de Dieu » dont le sort ira à son terme, et le destin du riche, qui

a chassé Lazare et est jeté dans la fournaise, préfigure celui des hommes mauvais dans la Gueule d'Enfer. Le folio 218r de la *Bible de Winchester* (fig. 74) souligne, lui, la filiation avec David qui légitime Jésus comme personnage biblique. L'illustre ancêtre et le Christ y sont représentés combattants, mais alors que David vainc le Mal sous la forme concrète de l'animal sauvage, Jésus-Christ démontre une force spirituelle supérieure, soit qu'il délivre une femme des démons qui l'accablent, soit qu'il vienne au secours des malheureux en Enfer. On peut remarquer que dans ces représentations, l'Enfer, sous la forme d'une gueule, est rempli d'âmes et, de ce fait, la descente du nouveau ressuscité ressemble fort à un jugement anticipé, ce qui souligne le caractère messianique du Christ.

Malgré sa puissance effrayante, la Gueule, dans la Descente aux Enfers, est le plus souvent maîtrisée par le Christ, ainsi est mise en exergue, non seulement le pouvoir du Rédempteur, mais aussi, grâce à des détails signifiants, est soulignée l'autorité de l'Église. Cette mise en perspective de l'action christique et de la fonction de l'Église, comme intermédiaire entre les hommes et Dieu, est effective sur un folio des *Évangiles de Saint-Omer* (fig. 68) où, au milieu d'une représentation des derniers moments de la vie du Christ (Crucifixion, Résurrection, Descente aux Enfers et Ascension) est incluse une allégorie de l'Église triomphant de la synagogue. La Descente aux Enfers est alors utilisée comme moyen de célébration du rôle de l'*Ecclesia*. Dans d'autres exemples, tels le *Psautier de Saint-Albans*<sup>283</sup> (fig. 73) et *La Vie du Christ en images*<sup>284</sup> (fig. 82), des moines tonsurés figurent parmi les humains retenus en Enfer dans une attitude d'adoration ou de prière, représentant l'Église qui intercède pour les morts. La Descente du Christ dans un Enfer animalisé peut être reliée à un autre contexte biblique, la rencontre de Marie de Magdala avec Jésus ressuscité. Le *Psautier de Winchester* (fig. 78) en propose un exemple significatif. Les deux épisodes, *Noli me tangere* et Descente aux Enfers, sont juxtaposés sur le même folio. L'un figure dans les Évangiles canoniques (*Marc*, 16, 9 et *Luc*, 8, 2), l'autre n'apparaît que très succinctement dans la *Première Épître* de Pierre (3, 19-20) : « Il (Jésus) est allé prêcher aux esprits en prison qui autrefois avaient été incrédules ». Ce qui réunit les deux images, outre la

283 Au folio 49, on n'aperçoit des moines que leurs têtes, on ignore s'ils sont nus comme les âmes retenues dans la Gueule ou revêtus de leurs habits.

284 Le moine en prière semble faire partie du groupe des défunts qui attendent d'être libérés.

chronologie christique, est la question de la foi. Dans l'une, Marie reconnaît immédiatement le Christ transfiguré par l'épreuve de la mort, dans l'autre, les « Patriarches » sont condamnés à la Gueule infernale parce qu'ils ont manqué de foi. La proximité voulue des deux scènes souligne la nécessité de la conjonction de la foi des hommes et de la Grâce divine pour accéder au Salut, ainsi que l'exprime Paul dans l'*Épître aux Éphésiens* (2, 8) : « C'est par la Grâce que vous êtes sauvés par les moyens de la foi ».

La Gueule selon qu'elle est vide ou, au contraire, saturée d'âmes, atteste du cheminement du mythe de la Descente aux Enfers et plus généralement de la pensée de l'Église sur le sort des morts et sur le rôle du Christ, tantôt Rédempteur, tantôt Juge.

À l'époque romane, la représentation de la Descente aux Enfers s'éloigne du texte fondateur apocryphe qui n'évoque que la libération des Patriarches pour privilégier une vision plus universelle de la destinée de l'humanité. Le Christ sauveur choisit les élus et la Gueule cesse d'être une prison provisoire pour ressembler à l'Enfer du Jugement Dernier. Les thématiques de la Descente aux Enfers et du Jugement Dernier se complètent sur le plan iconographique : une Gueule d'Enfer préserve les damnés dans l'une et les attend dans l'autre pour les engloutir. Cependant, le rôle de la Gueule, le sens de ce qu'elle contient, présentent des différences importantes selon qu'il s'agisse de l'image du Christ descendu aux Enfers ou de son retour à la Fin des Temps. Lors du Jugement Dernier, les impies subissent un châtement en accord avec la faute commise – les tympans de Conques et d'Autun en sont un bel exemple –, alors que le tri des âmes dans l'Enfer des Pères s'opère sans critère explicite ; les relégués dans les tréfonds de la Gueule ne sont en effet désignés par aucun des attributs habituels des péchés capitaux. Malgré une présence christique paternelle – le Sauveur se penche au-dessus des défunts et agrippe leurs bras –, la Descente aux Enfers semble montrer une vision de la Grâce plus dogmatique et radicale que le Jugement Dernier où chaque action est pesée à sa juste valeur par un ange bienveillant.

La Gueule zoomorphe, dans le cadre de la Descente dite aux Limbes, préfigure l'Enfer définitif, l'anticipe, lui donne vie.



## **D.**

### **L'omniprésence de la Gueule d'Enfer dans l'iconographie médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)**

1- L'Enfer sans contexte, la Gueule pour elle-même ? [p. 193-200]

2- La Gueule, métaphore de l'Enfer biblique [p. 200-249]

3- La Gueule d'Enfer, contre-modèle de l'*Ecclesia* [p. 249-256]

Conclusion intermédiaire [p. 257-258]



La Gueule d'Enfer figure de manière attendue dans les représentations de deux grands thèmes privilégiés par l'iconographie médiévale : la Descente du Christ aux Enfers et le Jugement Dernier. Dans les deux cas, elle permet de mettre en image le monde infernal : éventrée, elle ouvre le passage aux Patriarches libérés, close elle engloutit les damnés. Mais, durant le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central, elle est encore présente, quoique moins fréquemment, dans l'illustration d'autres sujets associés au thème de l'Enfer. Il arrive ainsi que la Gueule se substitue au Shéol évoqué par les *Psaumes* ou encore à la prison dans laquelle les anges rebelles sont enfermés. Mais, la signification de sa présence, pourtant remarquable, reste obscure dans le cas de certaines sculptures isolées qui, ayant été déplacées ou déposées, ne peuvent être situées avec certitude dans un programme iconographique. Tel est le cas d'un relief sculpté, déposé dans la crypte de la cathédrale de York, dite York Minster.

## 1-L'Enfer sans contexte, la Gueule pour elle-même ?

### 1-1 Le relief déposé de York Minster

Probablement daté du XII<sup>e</sup> siècle, le relief de York Minster constituait sans doute une partie d'un décor intérieur, étant donné son remarquable état de conservation. Il met en scène un monde infernal foisonnant, peuplé de plusieurs démons qui torturent des âmes (fig. 213 à 215). La sculpture est divisée en deux registres, correspondant chacun à l'illustration d'un châtiment. Le supplice du feu est symbolisé par un chaudron qui occupe un large espace à gauche, tandis que la dévoration est représentée par une triple Gueule infernale qui s'étend sur tout le bord droit.

Au-dessous de la marmite, cinq démons, qui allient une silhouette humaine à une face satanique – chevelure hirsute, dents pointues et oreilles d'âne –, s'affairent. Les uns soutiennent l'ustensile de cuisson alors que les autres alimentent les flammes en y plongeant des damnés à l'aide de fourches. Au-dessus, des diables précipitent pêle-mêle des malheureux dans le récipient léché par un feu intense. On n'aperçoit que la tête des premières victimes, la bouche ouverte dans un cri de douleur. Souffrant déjà au milieu

des flammes, elles doivent de plus subir la présence répugnante de batraciens<sup>285</sup>. Au centre, bien reconnaissables à la bourse disproportionnée qui pend à leur cou, deux avarés sont, semble-t-il, mordus au poignet par un immense serpent.

La figuration très détaillée du monde satanique qui donne une impression de vie et d'agitation est complétée par l'image d'un monstre démultiplié doté de plusieurs mâchoires. Le long des parois rigides du chaudron métallique se glisse la Gueule d'Enfer qui occupe toute la hauteur du relief de ses courbes onduleuses, recouvertes d'écailles. Au centre de la tête monstrueuse, aplatie comme un masque, un visage presque humain ouvre de grands yeux globuleux ; ses narines élargies abritent des crapauds. La forme générale de cet être étrange affecte le dessin d'une bouche prolongée, de part et d'autre, par deux excroissances tentaculaires qui s'achèvent par deux gueules reptiliennes ourlées de crocs. Ces protubérances, qui semblent représenter les bajoues du monstre central, enserrent des pécheurs réduits à des têtes. Pour les affligés prisonniers des gueules comme pour ceux cuits dans le chaudron, les souffrances sont multipliées : à l'horreur de la dévoration s'ajoute ici la présence de serpents qui s'entortillent autour d'eux. La forme serpentine de la Gueule infernale, de même que la présence de reptiles et de batraciens suggèrent plus les puissances maléfiques qui peuplent les profondeurs qu'ils ne font allusion au Pêché originel.

L'image de l'Enfer qu'offre le relief de York Minster se caractérise par une redondance. Les châtiments se juxtaposent : le supplice du feu voisine avec celui de l'engloutissement par la Gueule, sans qu'il soit possible de déterminer s'ils sont indépendants ou complémentaires. À l'intérieur même des lieux de tourments, les

---

285 Le crapaud, dépeint négativement dans les textes, incarne une forme mixte mi monstrueuse mi normale, reliquat du chaos originel. Pline insiste sur son caractère vénéneux, la diabolisation de l'amphibien se fonde d'ailleurs sur l'idée de poison. Selon Isidore de Séville, le crapaud est généré par le cerveau d'un cadavre humain. Les encyclopédistes du Moyen Âge considèrent le crapaud comme apparenté à l'espèce des serpents. Cet animal, qui pour se déplacer se traîne au sol, est alors considéré comme dégoûtant, horrible, boursoufflé et dangereux pour l'homme. Avec un corps trapu, aux membres courts, visqueux et couvert de pustules à l'odeur fétide (voir J. Berlioz, *Le crapaud, un animal maudit au Moyen Âge ?*, Rennes, 1999, p. 267-288), le crapaud incarne le comble de la laideur. Il figure, dans l'*Apocalypse*, les esprits impurs : « Et je vis sortir de la bouche du dragon, et de la bouche de la bête, et de la bouche du faux prophète, trois esprits impurs, semblables à des grenouilles » (16, 13). Le crapaud devient, à l'époque romane, l'image du diable. Grenouilles et crapauds, liés au féminin, symbolisent les principaux péchés capitaux, dont la luxure et l'avarice. La pluie de grenouilles constitue d'ailleurs l'une des dix plaies envoyées par Dieu sur l'Égypte. Voir, à propos de la symbolique de ce batracien, G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002, p. 60.

tortures s'accumulent : corps entassés, transpercés, mordus, brûlés, cuits dans le chaudron, piqués par des reptiles, broyés, digérés dans la Gueule infernale. Enfin, la Gueule elle-même ne se limite pas à une figure unique, mais elle se présente sous plusieurs aspects, le masque principal dissimulant deux puissantes mâchoires animées. La fonction dévorante de la Gueule ainsi accentuée, cette bouche multiple symbolise le piège ultime pour les damnés.

Cette représentation de l'Enfer, dont le contexte est inconnu, est tout entière consacrée aux peines éternelles, et, dans le patrimoine roman, elle constitue une exception. Une telle gueule, avec ses circonvolutions et sa complexité, ne se retrouve guère qu'à Vienne (Isère, fig. 124), sur un chapiteau de la nef de la cathédrale Saint-Maurice (fin XII<sup>e</sup> s.). De même, l'association entre le motif de la marmite et celui de la Bouche d'Enfer est singulière<sup>286</sup> ; aucun autre exemple n'a pu en être recensé à l'époque romane, sinon sur un chapiteau du Palacio de los Reyes d'Estella (Navarre, fig. 187 et 188) daté de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, sur lequel figurent un chaudron que remplissent des démons, et une immense tête satanique. Mais, cette dernière n'engloutit pas de damnés et ne peut donc pas être considérée comme une véritable Gueule d'Enfer. Par contre, des images analogues plus tardives qui associent une gueule et un chaudron sont nombreuses. On peut citer, entre autres, un panneau déposé à Fornovo di Taro (Émilie-Romagne, fig. 272) du début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'ancien tympan de l'église Saint-Yves de Braisne (1205-1235, fig. 283), conservé au musée de Soissons (Aisne), l'ancien jubé de Saint-Étienne de Bourges (Cher, fig. 266 et 267) ou encore le tympanon sud du portail de la cathédrale San Giorgio à Ferrare (Émilie-Romagne, fig. 271), du deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Il semblerait donc que le relief de York Minster soit la représentation la plus ancienne d'un Enfer couplant un chaudron à une gueule monstrueuse.

---

286 Le plus souvent, la marmite à elle seule symbolise le supplice infernal, comme sur un chapiteau du nord de la nef de Fuentidueña (Castille-León, cf. fig. 189 et 190), sur un double chapiteau dans le cloître de San Pere de Galligans à Gérone (Catalogne, fig. 107 et 108) ou encore sur la plaque émaillée « The Masters » conservée au *Victoria and Albert Museum* de Londres (Anglo-normand, 1150, cf. fig. 196 et 197).

## 1-2 Un chapiteau de Saint-Guilhem-le-Désert conservé au *Cloisters Museum*

Un chapiteau de la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle, retiré de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert dite abbaye de Gellone<sup>287</sup> (Hérault) et déposé au *Cloisters Museum* de New-York, est lui aussi entièrement consacré à une évocation du monde infernal (fig. 198). Sur la face principale (fig. 199), une gueule imposante est emplie d'âmes ; à l'opposé (fig. 201), un masque diabolique occupe toute la hauteur de la corbeille tandis que des démons encadrent des damnés enchaînés sur les deux côtés du chapiteau composés à l'identique (fig. 200).

Les pécheurs sont présentés en pied, nus, liés par la taille, traînés de force par des diables. Nettement individualisés, deux hommes lèvent la main droite comme pour tenir à distance le supplice, alors qu'au centre du groupe, une femme, reconnaissable à sa poitrine, cache son sexe. Les deux cortèges convergent vers la Gueule monstrueuse et les réprouvés perdent progressivement leur humanité. Malmenés comme du bétail par leurs gardiens, ils finissent comme des objets, jetés sans ménagement dans l'ancre infernal : l'un chute tête la première, pendant que l'autre est suspendu par les pieds sur l'épaule de son tortionnaire. Les quatre démons, aux angles du chapiteau, jouent un rôle primordial. Semblables aux satyres antiques, ils possèdent tous les signes de la bestialité : velus, dotés d'une courte queue, ils se dressent sur des sabots de bouc. Ils portent également un pagne, leur chevelure est hirsute, leur rictus sardonique, comme il est de tradition dans l'iconographie médiévale. Ce sont eux qui ordonnent la scène et l'animent. De ce fait, ils créent, par le mouvement qu'ils imposent aux damnés, une dynamique vers la Gueule-gouffre.

---

287 La controverse autour de la datation et de la provenance de ce chapiteau est vive. Voir les études suivantes, classées chronologiquement, *Languedoc roman*, La Pierre qui vire, Zodiaque, 1975, p. 75-79 ; M. Durliat, *L'Art roman*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1982, p. 551-552 ; G. Mallet, « Cloîtres démontés en Roussillon, remontés aux États-Unis », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 22, 1991 ; P. Lorimy, « Reconstitution des phases constitutives du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert », *Cahier de Saint-Michel de Cuxa*, n° 26, 1995, p. 85-92 ; G. Durand, « La sculpture médiévale à l'abbaye d'Aniane », *Archéologie du Midi Médiéval*, t. 14, 1996, p. 180-185 ; D. Labrosse, « Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert et son évolution, du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> », *Archéologie du Midi Médiéval*, t. 20, 2002, p. 1-36 ; G. Mallet, « La sculpture du cloître de Gellone à Saint-Guilhem-le-Désert : pour une nouvelle approche », dans *La sculpture romane, nouvelles recherches, nouvelles approches*, Centre d'Études Médiévales de Montpellier, mars 2012.

La Gueule, renversée, s'ouvre de profil, posée sur l'astragale. De type félin, elle se caractérise par un museau arrondi, une truffe fortement marquée, une crinière qui s'étire jusqu'au niveau de l'œil triangulaire et une oreille pointue plaquée contre le crâne. En raison de ces différents traits, elle se rapproche du modèle anglo-saxon. Une dentition acérée ourle toute la mâchoire de la Gueule, souligne sa béance et accentue sa férocité. Les flammes, qui s'élèvent du fond de son gosier jusqu'à l'abaque, transforment le fauve dévorant en une fournaise et mettent en évidence sa fonction de lieu de tourment. Les nombreux damnés entassés dans la Gueule sont réduits à des têtes qui s'amenuisent à l'approche des crocs. Un seul d'entre eux est mis en valeur au centre : il s'agit, comme sur le relief britannique de York Minster, d'un avare qui semble penché en avant sous le poids de la bourse remplie de pièces qu'il porte autour du cou. Les âmes reléguées en Enfer perdent toute humanité avant de disparaître dans la bouche enflammée : la Gueule constitue donc l'ultime châtiment et la dernière étape d'un anéantissement.

La Gueule de l'abbaye de Gellone fait partie d'une représentation détaillée du monde infernal à laquelle participe également le masque diabolique, son pendant sur la face inverse du chapiteau. Les deux figures symboliques se répondent et se complètent : à la Gueule zoomorphe et monstrueuse, le diable oppose un visage presque humain. Son caractère maléfique est, cependant, trahi par les cornes qui se dressent au-dessus de sa tête et par sa longue barbe faunesque. Calme, imposant, il semble le maître des lieux, Satan lui-même, autour duquel les démons s'agitent. La Gueule, quant à elle, engloutit voracement les damnés. Satan représente la cause du Mal et de la damnation, tandis que la Gueule en constitue la conséquence, la punition éternelle. À la figure de Satan, premier révolté contre Dieu, font écho les représentations des fautes humaines. Ainsi, le geste des femmes, enchaînées au centre des processions de réprouvés, rappelle la honte du couple après le Pêché Originel.

La mise en scène infernale sur ce chapiteau languedocien insiste sur le rapport existant entre Satan, souverain des ténèbres, et les hommes corrompus, voués à une peine inexorable. Même si cette image ne s'inscrit pas clairement dans la représentation du Jugement Dernier, elle fait pourtant implicitement référence à la Fin des Temps. À Saint-Guilhem-le-Désert, parmi les éléments significatifs de l'iconographie traditionnelle du Jugement Dernier, figure le motif de la Gueule en tant que destination

des « méchants ». Le motif de la file de pécheurs conduite par des démons s'inspire peut-être d'un Jugement Dernier voisin, celui de Saint-Trophîmes d'Arles (fig 14 et 15). Cependant, les autres composantes d'un vrai Jugement Dernier demeurent ici absentes.

### 1-3 Un panneau émaillé de l'ambon de Klosterneuburg

Une autre œuvre comportant une Gueule d'Enfer est difficile à rattacher à un contexte précis. Il s'agit d'un tableau émaillé de l'ancien Ambon de Klosterneuburg<sup>288</sup>, réalisé par Nicolas de Verdun en 1181, sur lequel les corps des pécheurs s'embrasent dans une Gueule d'Enfer (fig. 193). Cette image a été déplacée après la transformation de l'objet en un retable au début du XIV<sup>e</sup> siècle ; elle se situe désormais à l'extrémité du volet de droite du décor de l'autel<sup>289</sup>.

La masse des damnés, environnée de flammes, est dominée par la figure de l'avare ou de l'usurier muni de sa bourse. Au-dessous de lui, s'enfoncent dans le brasier un moine reconnaissable à sa tonsure, une femme luxurieuse à la longue chevelure, un évêque coiffé d'une tiare et un roi couronné. Sur la gauche, un personnage mené par un licou est entraîné vers les profondeurs. Un peu plus bas, trois corps basculent vers le centre de la fournaise. Des autres réprouvés à gauche, on n'aperçoit que les têtes : deux d'entre eux, un homme et une femme, sont représentés dans la même attitude d'affliction. Peut-être s'agit-il d'un couple adultère. Enfin, tout au fond, deux pécheurs ont déjà été précipités dans les abîmes, de sorte qu'apparaissent seuls leurs postérieurs et leurs jambes nues. Les damnés qui occupent la partie supérieure de l'image ne représentent pas des individus mais ils symbolisent les péchés les plus durement condamnés par l'Église : l'avarice, la luxure, et peut-être aussi la simonie. Par ailleurs, la proximité de l'évêque et du roi pourrait faire allusion à la dénonciation par la réforme grégorienne du lien entre

---

288 Voir M. Hahnsloser, « Nicolas de Verdun, la reconstitution de son Ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'Histoire de l'art », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, n° 3, 1952, p. 448-456 ; L. Reau, « L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg », dans *L'Art mosan*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 171-186 ; H. Buschhausen, « *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolas von Verdun im Stift Klosterneuburg* », Vienne, Tusch, 1980.

289 L'Enfer a été représenté au revers d'une esquisse de la Visite des saintes femmes au tombeau à laquelle Nicolas de Verdun, pour illustrer la Résurrection, a préféré le Christ sortant de son sépulcre. La Gueule béante, numérotée XII, semble avoir été la dernière pièce réalisée par l'artiste ; elle précède, dans l'organisation de l'œuvre et la pensée de son inventeur, la Descente aux Enfers, portant la note XIII.

pouvoir politique et pouvoir religieux, dénonciation qui aboutira à l'interdiction de la nomination des évêques par les rois. Quant aux autres prisonniers de l'Enfer, l'accent est mis sur leur déshumanisation brutale, accentuée au cours de leur chute : un homme est tiré par le cou comme un animal, d'autres individus sont malmenés à l'aide d'outils agricoles. Enfin, de certains damnés ne subsistent plus que leur visage et parfois même uniquement des tronçons de corps misérables.

Toutes ces âmes sont tourmentées par des flammes ardentes qui jaillissent d'une puissante gueule. Figurée de profil, renversée tel un puits, celle-ci occupe le tiers inférieur de l'image. La présence d'une truffe enroulée et d'une fourrure la rapproche de l'espèce féline. Cependant, la crête reptilienne, l'œil rougeoyant et les flammes qui s'échappent des narines l'apparentent au dragon. Le caractère monstrueux de cette créature composite est accentué par la taille de sa denture et par l'ouverture démesurée de ses mâchoires.

Un seul être démoniaque émerge de la Gueule. Cornu, velu, il sort à mi-corps du monstre et s'apprête à faire basculer violemment une âme qu'il a transpercée de sa fourche. La place qu'il occupe à l'avant de la Gueule, comme sa position assise semblent suggérer qu'il est l'organisateur des châtements, celui qui règne sur l'Enfer, à savoir Satan lui-même. Ses acolytes diaboliques sont presque invisibles. Ils ne se manifestent que par leurs actions cruelles : des mains tirent les cheveux de la luxurieuse ou encore usent d'accessoires (un licou, des fourches) pour saisir les âmes.

La Gueule se présente comme le cadre des supplices, la forme vivante de l'Enfer, ainsi que le précise l'inscription INFERNUS [Enfer] placée au-dessous d'elle, comme un titre. En tant que lieu, elle se caractérise par son immensité, mais sa profondeur n'est que suggérée : tronqué par la bordure de l'image, l'intérieur de son gosier n'est pas donné à voir. La Gueule-gouffre, comme il est fréquent à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, s'ouvre sur l'invisible. La Bouche de l'Enfer n'est pas seulement un lieu, voire un passage vers le monde souterrain, elle est aussi l'instrument du châtement. Si l'étendue du domaine infernal est évoquée par la large ouverture horizontale des mâchoires de la Gueule, la puissance effrayante du supplice est traduite par la verticalité des flammes qui montent jusqu'au sommet de la plaque sculptée et par les proportions des crocs du monstre.

Dévoration et feu constituent les tourments physiques infligés aux pécheurs pour leur punition.

La Gueule béante, par sa situation au bas de l'image, souligne aussi l'aspect moral de leur déchéance. Selon un schéma catamorphe, défini par Gérard Ledon<sup>290</sup>, tous les damnés sont précipités au centre des mâchoires ; l'impression de chute est renforcée par les regards convergents de tous les personnages, y compris Satan lui-même, et par la dynamique descendante créée par les forces démoniaques qui s'emparent des âmes. Paradoxalement, l'élévation des flammes produit une impression de suspension, les réprouvés paraissant en attente au-dessus de la Gueule à laquelle ils sont destinés. Cette opposition entre les différentes lignes de forces induit comme un ralenti dans l'action brutale de la damnation et suggère que le tourment infernal ne constitue pas un moment, mais s'inscrit dans l'éternité.

L'Enfer de l'ambon de Klosterneuburg, comme celui qui orne un chapiteau du cloître de l'abbaye de Gellone, incarne l'Enfer absolu où sont enfermés les « méchants » à la Fin des Temps. En l'absence de toute allusion à une autre destination des âmes après le Jugement Dernier, la Gueule d'Enfer n'a qu'une fonction : susciter la crainte du châtiment.

## 2. La Gueule, métaphore de l'Enfer biblique

### 2-1 L'imagerie de l'Enfer dans les illustrations des *Psaumes* (IX-XII<sup>e</sup>)

Le relief de York Minster, le chapiteau de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert, la plaque émaillée de l'ambon de Klosterneuburg représentent des damnés dans une Gueule d'Enfer sans que l'évocation du monde infernal soit justifiée par un contexte précis. L'historique de ces œuvres explique sans doute cette particularité.

La Gueule, généralement, s'inscrit dans l'illustration de scènes précises et matérialise l'Enfer dans la mise en image de passages de la Bible ou d'épisodes des Évangiles. Ainsi est-elle souvent mise à contribution dans les psautiers pour figurer le

---

290 G. Ledon, *art. cit.*, p. 366-367.

Royaume des morts.

a) *L'Enfer humanisé des psautiers d'Utrecht et de Stuttgart*

L'Enfer se présente, au tout début du Moyen Âge, sous une forme humaine, comme en témoignent surtout les illustrations du *Psautier d'Utrecht* et du *Psautier de Stuttgart*. Ce type de représentations, inspirées de l'Antiquité<sup>291</sup>, ponctuent ces deux manuscrits enluminés : le Shéol prend la forme d'une tête de Gorgone<sup>292</sup>, coupée au ras-du-cou, d'où s'échappent des mèches serpentine. À l'instar de Méduse, l'Enfer anthropomorphe médiéval incarne les forces du Mal qui, selon la volonté divine, anéantissent les pécheurs et les font disparaître. Lors de la transposition iconographique du symbole gréco-romain de la Gorgone, l'expression de la tête dépourvue de corps perd de son caractère effrayant, mais son comportement demeure identique puisqu'elle dévore les infidèles. À ses ancêtres mythologiques, elle emprunte sa coiffure reptilienne qui, tout à la fois, symbolise le pouvoir de mort et fait référence au serpent diabolique et au péché. La littérature latine s'intéresse d'ailleurs en particulier aux ondulations capillaires de Méduse dont elle donne des détails très précis<sup>293</sup> ; les enlumineurs du Haut Moyen Âge s'inspirent des vipères de Gorgone pour les transformer en flammes infernales. Ainsi, la femme Méduse de l'Antiquité semble perdurer, mais en se métamorphosant en un masque masculin hirsute.

Un certain nombre de têtes de Gorgone se retrouve à maintes reprises dans les dessins réalisés à l'encre du *Psautier d'Utrecht*<sup>294</sup> conservé à la *Universiteitsbibliotheek* sous la

---

291 Le *Psautier d'Utrecht* a été copié sur un ou des modèles tardo-antique(s), ce qui explique le caractère antiquisant de son Enfer humanisé.

292 Voir sur ce sujet, S. Dufrenne, *op. cit.* p. 127-128. Son archétype est un manuscrit sans doute italien de la fin du IV<sup>e</sup> ou du début du V<sup>e</sup> siècle. Cette origine explique vraisemblablement la référence à Méduse.

293 Plusieurs sources s'attachent à décrire la tête hérissée de serpents de Méduse. Ovide, *Les Métamorphoses*, 4, 784-785 (éd. et trad. A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006) « Et tandis qu'elle et ses vipères dormaient d'un lourd sommeil, il lui avait séparé la tête du cou » ; Apollodore, « Persée, la descendance de Persée et d'Andromède », dans *La Bibliothèque*, II, 4, 2 (éd. et trad. U. Bratelli, 2001) « À la place des cheveux, les Gorgones avaient des serpents entortillés, hérissés d'écailles » ; Lucain, *La Pharsale*, IX, 600-699 (éd. et trad. J.-F. Marmontel, Paris, Garnier, 1865) « [...] C'est de sa bouche que les serpents dardèrent leurs langues en sifflant, et flottant sur ses épaules comme les cheveux d'une femme, fouettèrent le cou de Méduse enivrée. Sur le devant de son front se dressent des couleuvres, et leur affreux venin coule sous le peigne. [...] La plupart des vipères dont elle est coiffée veillent, et défendent sa tête comme un rempart. Les autres pendent, languissantes, sur sa face et ses yeux obscurcis ».

294 À propos du *Psautier d'Utrecht*, voir absolument K. Van der Horst dir., *The Utrecht Psalter in*

côte 32 et a été conçu entre les années 820 et 835 au scriptorium de l'abbaye d'Hautvillers.

Sur les folios du *Psautier d'Utrecht*, dans la plupart des images, la tête énorme de l'Hadès repose à l'intérieur d'une fosse et sa bouche est fermée. Le monstre peut cependant se dresser au-dessus du trou et ouvrir grand ses mâchoires afin de happer les damnés qui passent à sa portée. De profil, placé indifféremment à droite ou à gauche de la composition, il se tord dans un mouvement ascendant pour former un gouffre vivant. Cette disposition donne de la vie au monstre. Pour autant, peut-on penser que cette créature possède un corps qui reste dissimulé aux yeux des êtres terrestres ? Dans d'autres dessins qui attestent de l'Enfer, des géants hideux participent au chaos maléfique<sup>295</sup>. Ces personnages gigantesques, dotés d'une tête aux dimensions colossales et de larges pattes ou bras terminés par de puissantes griffes, saisissent les âmes et les croquent. La figure de l'ogre du *Psautier d'Utrecht* rappelle la légende de Chronos ou de Saturne<sup>296</sup>. Représenter le corps de cet être disproportionné dans son entier permet peut-être de prolonger, de compléter l'Enfer anthropomorphe réduit à la tête seule.

La tête coupée semble remplir en fait quatre fonctions distinctes selon le contexte iconographique. Le motif peut simplement jouer un rôle décoratif comme c'est le cas dans les feuillets 50 et 66. Située au fond de la fosse strictement délimitée, la face humaine tracée sur le folio 50 (fig. 139 et 140) arbore un sourire plutôt amical qui lui confère un caractère inoffensif. Le véritable Enfer se développe à l'entour : la cavité qui l'encercle constitue le piège tendu par Dieu pour ceux qui l'ont offensé<sup>297</sup>. Les indignes

---

*Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Houten, HES, 1996.

On connaît à ce manuscrit des copies plus tardives comme celle conservée à la *British Library* de Londres, ms Harley 603 (Canterbury, 1010-1025 et des ajouts entre 1040 et 1090). Un autre manuscrit, le *Psautier d'Eadwin*, qui se trouve à Cambridge (Canterbury, 1155-1160, Trinity College Lib., ms R 17. 1) comprend moins d'images infernales que celui d'Utrecht. Enfin, dans le *Psautier de Paris* (Canterbury, 1180-1200, BnF, ms lat. 8846), la Gueule béante est présente systématiquement, quel que soit le sujet représenté.

295 Ces grandes figures opèrent au sein de la fosse sur les folios 1v, 41v, 51, 53v, 67 et 78 (cf. fig. 125 et 126, 137 et 138, 141 et 142, 143 et 145, 150 et 151, 152 et 153).

296 Voir l'interprétation de S. Dufrenne, *op. cit.*, p. 128. Chronos, père transgressif et avide de pouvoir, mange l'un après l'autre ses enfants, sauf Zeus que son épouse parvient à préserver. L'auteur fait référence aussi à l'existence d'une gueule souterraine qui dévorait les gladiateurs lors des jeux romains, appâtée par l'odeur du sang des perdants. En outre, les géants du *Psautier d'Utrecht* ne sont pas des cas exceptionnels car les enlumineurs de la fin du Moyen Âge se sont beaucoup attachés à représenter l'ignoble Dieu Chronos en proie à la folie meurtrière.

297 Ps. 85, 5-6 : « Cesse ton indignation contre nous ! T'irriteras-tu contre nous à jamais ? Prolongeras-tu ta colère éternellement ? ».

subissent la douleur du feu éternel et leurs corps souffrent des blessures causées par les lances que plantent des démons. Une autre grosse tête chevelue aux traits quelque peu simiesques, au folio 66 (fig. 148 et 149), repose au-dessus d'un brasier placé au centre du gouffre. Son regard plaintif et sa bouche tordue incitent à la considérer, non pas comme un bourreau effrayant, mais comme un élément supplémentaire du décor infernal qui attend le damné, puisque le *Psaume* 113<sup>298</sup>, auquel l'image est associée, concerne les méchants condamnés à retourner à la terre tandis que les indigents rejoignent les cieux.

Le positionnement du motif étudié peut suggérer d'autres fonctions telles celle de geôlier de l'Enfer. Ainsi, au folio 14v (fig. 129 et 130), la Gueule observe, reste en retrait, postée à l'entrée du puits enflammé et tourbillonnant. Grimaçante, dévoilant ses incisives, les sourcils en alerte, la créature semble se réjouir de la destinée des hommes qui sont représentés assis dans la partie supérieure de l'image. Elle attend, voire guette une chute que de petits démons ailés pourraient favoriser. Le monstre apparaît comme le gardien de la fosse où le pécheur peut s'enliser.

La Gueule peut au contraire jouer un rôle de premier plan lorsqu'elle génère, comme sur les folios 53v et 79 (fig. 154 et 155), le feu éternel qui se diffuse entre ses lèvres. Dans ces deux exemples, la Gueule est profondément humaine, elle ne recèle aucun caractère bestial, pourtant elle crache de fines flammes. La tête géante, dessinée sur le feuillet 53v (fig. 144), expire même de la fumée par ses narines. Elle œuvre au châtimement des hommes mauvais qui empruntent la voie de la perdition : « Que des charbons ardents soient jetés sur eux ! Qu'il les précipite dans le feu, dans des abîmes, d'où ils ne se relèvent plus ! ». Ainsi menace le psalmiste dans le verset 11 du Psaume 140 qui est illustré au folio 53v.

Enfin, la Bouche d'Enfer se révèle comme un monstre cannibale dans les miniatures numérotées 9 (fig. 127 et 128) et 59 (fig. 146 et 147) puisqu'elle y apparaît dévorant les pécheurs. Implantée à l'entrée de la fosse, la Gueule se diabolise davantage. Ses mèches hirsutes se prolongent en flammes. La Bouche s'ouvre pour accueillir entre ses mâchoires les réprouvés qui sont avalés la tête la première (au fol. 59) ou par les pieds (au fol. 9). La composition de l'illustration de ce dernier feuillet s'avère identique à celle

---

298 *Ps.* 113, 7 : « De la poussière il retire le pauvre, Du fumier il relève l'indigent ».

du folio 14v, à la différence cependant que la Gueule agit et engloutit les damnés. Le contenu de l'Enfer, sur le folio 59, est bien plus fourni. Les victimes nues s'y entassent. Certaines, avant d'être digérées par le monstre, sont dévorées par des serpents ; des démons, armés de fourches, menacent les prisonniers ou les tourmentent. La Gueule devient donc le lieu et la cause d'intenses souffrances<sup>299</sup>. Elle peut suggérer le péché lui-même qui persécute et aveugle l'homme, en accord avec le *Psaume* 17 : « [les méchants] ferment leurs entrailles [...] Ils nous épient pour nous terrasser. On dirait un lion avide de déchirer, un lionceau aux aguets dans son repaire » (17, 9-12). Ainsi, la Gueule incarne le vice dont elle dévoile la laideur repoussante, mais elle reflète aussi la colère divine qui s'abat sur les ignorants.

L'Enfer humanisé, d'origine antiquisante et si fréquent dans le *Psautier d'Utrecht*, apparaît tantôt comme une indication topographique qui renvoie au monde souterrain peuplé par les impies, tantôt comme l'instrument préférentiel du Mal protégé par les démons. Parfois négligée dans la scène, inactive dans ses agissements, rarement autonome, la tête géante n'est alors qu'un élément du jugement final de l'humanité. À l'exception des deux monstres dévorants des folios 9 et 59, les images les plus saisissantes et les plus effroyables demeurent celles où un géant enserme ses proies. La Bouche d'Enfer, elle, se contente d'incarner la porte de l'au-delà.

Le *Psautier d'Utrecht* contient également trois représentations de créatures qui n'appartiennent ni au genre humain, ni au genre animal mais qui, pourtant, symbolisent l'au-delà inférieur. Au folio 31v (fig. 133 et 134), sous les pieds d'un personnage, un monstre semble évoluer en-dessous du sol dans une cavité arrondie. Cet être dissimulé est doté d'un visage à peine ébauché composé de sourcils broussailleux et d'une moustache épaisse. Sa chevelure et sa barbe s'étalent comme une couronne de flammes. Mais, en regardant de plus près, on voit que les mèches s'apparentent en fait à des reptiles. Manifestement, l'artiste fait référence à l'attribut maléfique de la Gorgone. Dans cette image, la figure de l'Enfer, tout comme la main de Dieu placée en vis-à-vis, se fait discrète. Cachée dans un repli du relief, elle paraît davantage évoquer la mort que le

---

299 *Ps.* 102, 20-21 : « Du haut des cieux, l'Éternel regarde sur la terre, pour écouter les gémissements des captifs, pour délivrer ceux qui vont périr » ; 102, 4 : « Car mes jours s'évanouissent en fumée, et mes os sont enflammés comme un tison ».

châtiment.

Un autre être filiforme est représenté sous un monticule de terre sur le folio 34v (fig. 135 et 136). Il ne s'agit pas ici non plus d'une Gueule d'Enfer car le monstre possède une grosse tête qui se double d'un corps serpentueux enrichi de multiples appendices semblables à de petites flammèches. Ce scolopendre géant apparaît étrange ; créature bicornue, au regard menaçant, il symbolise sans doute les profondeurs abyssales ouvertes par l'Éternel : « Tu as ébranlé la terre, tu l'as déchirée » (*Ps.* 60, 4).

Enfin, sur le folio 31r (fig. 131 et 132), l'Enfer est représenté par une fournaise animée qui s'avance en direction d'une cité<sup>300</sup>. En effet, les flammes aux trajectoires divergentes font penser aux tentacules géants d'une pieuvre. Ces excroissances sinueuses empruntent à la Méduse mythologique. Le monstre emporte en son sein les damnés et se nourrit continuellement d'autres âmes. Au cœur de ce brasier ambulante, les corps se soulèvent, se chevauchent et souffrent sous la torture. Les méchants sont alors éliminés de la surface de la Terre, comme absorbés et aspirés par cette puissance maléfique qui n'a de vivant que la dynamique de sa structure. À l'instar de l'Enfer du folio 31v, elle peut symboliser un lieu souterrain, mais représente également la Mort qui fauche les pécheurs selon le souhait du psalmiste : « qu'ils descendent vivants au séjour des morts ! » (*Ps.* 55, 16). Ces multiples figures fantastiques, qui n'appartiennent à aucune catégorie tératologique, témoignent de la diversité du répertoire infernal dans le *Psautier d'Utrecht*.

Les illustrations du *Psautier d'Utrecht*, dans lesquelles l'Enfer humanisé est majoritaire, inscrivent définitivement le motif de la tête monstrueuse dans le répertoire symbolique du Moyen Âge. Elles inspirent, sans doute, quelques sculpteurs romans qui représentent l'Enfer sous forme humaine quoique monstrueuse comme c'est le cas, par exemple, sur un relief sculpté du porche de San Prudencio de Armentia (Espagne - Pays Basque, fig. 92) ou encore sur la colonne du Christ de Saint-Michel d'Hildesheim (Allemagne - Basse-Saxe, vers 1015, fig. 191). Par contre, l'image humaine ou « gorgonesque » de l'Enfer disparaît des manuscrits, à l'exception du *Psautier de*

---

300 Le folio 31r renvoie au *Psaume* 55, 10-12 : « Je vois dans la ville la violence et les querelles ; elles en font jour et nuit le tour sur les murs ; [...] la fraude et la tromperie ne quittent point ses places ».

*Stuttgart*<sup>301</sup>. Ce manuscrit carolingien propose au folio 10v (fig. 156) une image plutôt traditionnelle de l'Enfer-fournaise<sup>302</sup>, à laquelle s'ajoute toutefois un curieux visage dont le sens reste caché. Sur cette enluminure est représentée la punition définitive du péché d'orgueil. Habillé, chaussé, soigné et élégant, l'orgueilleux est un homme riche, empreint de vanité, attaché aux plaisirs terrestres, qui se retrouve face à sa destinée. Les versets du *Psaume* 10, qui encadrent la vignette illustrée, le décrivent comme un être dangereux pour les malheureux<sup>303</sup> ; il est semblable à l'animal qui les guette pour ensuite les anéantir<sup>304</sup>. Il est l'infidèle, le traître qui profère des propos hérétiques contre le Seigneur, « il outrage, méprise l'Éternel » (*Ps.* 10, 3) et nie sa présence car « le méchant dit avec arrogance : Il ne punit pas ! Il n'y a point de Dieu ! » (*Ps.* 10, 4). À cause de ce comportement répréhensible, le « méchant » devient, à son tour, dans l'au-delà, la proie des diables et des monstres infernaux : « Brise le bras du méchant, Punis ses iniquités, et qu'il disparaisse à tes yeux ! » (*Ps.* 10, 15). Celui qui autrefois terrifiait les misérables tremble maintenant d'effroi devant le supplice qui l'attend. Sur le feuillet du *Psautier de Stuttgart*, le pécheur est entraîné vers l'Enfer par deux démons. Représentés comme des êtres hybrides, ils ont un profil mi-humain mi-animal, de couleurs sombres, sont dotés de langues démesurément longues, organes favoris des fraudeurs et des tentateurs. Leurs pieds à trois doigts griffus soulignent leur bestialité. Le premier démon tire le personnage prisonnier par le biais d'une corde, tandis que l'autre le pousse vers son tourment. La peine ordonnée par Dieu semble inéluctable comme le suggère le mouvement des différents protagonistes qui se dirigent vers la fournaise infernale située à gauche de l'image. L'Enfer s'apparente en effet à un immense four d'où s'échappent des flammes et à l'intérieur duquel les damnés périssent. Dotés d'une expression sauvage, d'une chevelure hirsute et arborant des rictus grimaçants, ils sont au nombre de quatre dont une femme assise au premier plan, aucun attribut ne désigne la faute qu'ils

301 *Psautier d'Utrecht*, Saint-Germain-des-Près, milieu IX<sup>e</sup> s. (Stuttgart, *Landesbibliothek*, ms Cod. Bibl. 23). Voir le *fac-similé* de W. Hoffmann, Stuttgart, 1965.

302 D'autres feuillets du *Psautier de Stuttgart* représentent un Enfer matériel : aux folios 25r et 38r (cf. fig. 157 et 158), il prend la forme d'une cuve enflammée, tandis qu'au folio 56r (fig. 159), des damnés sont plongés dans de petits récipients individuels contenus dans une architecture.

303 *Ps.* 10, 8 : « Il se tient en embuscade près des villages, il assassine l'innocent dans des lieux écartés ».

304 *Ibid.*, 9-10 : « Il est aux aguets dans sa retraite, comme le lion dans sa tanière, Il est aux aguets pour surprendre le malheureux ; il le surprend et l'attire dans son filet. Il se courbe, il se baisse, Et les misérables tombent dans ses griffes ».

ont commise. Un dragon est également figuré en partie inférieure du cadre et complète le répertoire maléfique. Au milieu du groupe de pêcheurs, une tête, dépourvue de corps, mais aux dimensions plus importantes, au caractère anthropomorphe, entrouvre sa bouche cernée de lèvres épaisses. Cette créature ne semble pas souffrir, son expression n'est en rien torturée. Sommes-nous en présence d'une Gueule d'Enfer ? Si cela était le cas, il faut toutefois observer qu'elle constitue l'unique élément qui se distingue des occupants de la fournaise car elle seule tourne le dos à la scène de capture. Elle n'orchestre nullement une dévoration ou un engloutissement. Ne représente-t-elle pas plutôt une menace qui pèse sur les gens coupables et ne symbolise-t-elle pas le Malin qui rôde auprès de l'humain ? Quoi qu'il en soit, si ce faciès contribue à l'ambiance effrayante et monstrueuse de l'Enfer, il ne joue aucun rôle actif dans la scène figurée.

Sur le folio 111 de ce même psautier (fig. 160), une autre Gueule d'Enfer se dédouble sous la forme de deux créatures à l'apparence humaine. En regard du *Psaume 97*, cette vignette semble déterminer des espaces différents : un domaine céleste où trône Dieu, deux mondes enflammés dominés par des têtes monstrueuses, et dans le registre inférieur, une série d'ondulations brunes qui semblent matérialiser la croûte terrestre. Placées, comme de coutume dans l'iconographie médiévale, au centre et au sommet de la composition, les nuées contiennent le Tout-Puissant qui s'inscrit dans un cercle encadré par des anges : « L'Éternel règne : que la terre soit dans l'allégresse, que les îles nombreuses se réjouissent ! Les nuages et l'obscurité l'entourent, la justice et l'équité sont la base de son trône » (*Ps.* 97, 1-2). Le souverain tient dans sa main gauche un livre et lève son bras droit en signe de jugement. La puissance divine s'exprime, s'impose et décide du sort des âmes. Mais, on peut se demander ce que représente le petit personnage allongé sur le sol rocailleux, qui bien qu'écrasé par la sphère divine tente de s'en approcher. Serait-ce un futur élu s'extrayant du monde réel, un homme bon car Dieu « garde les âmes de ses fidèles » (*Ps.* 97, 10) ? Il peut aussi s'agir de l'injurieux implorant miséricorde, d'un méchant, rejeté sur le sol, qui reste définitivement accroché à cette terre. En bas, des éléments rocheux et un paysage montagneux constitué de crêtes ont pour rôle d'évoquer la Terre qui « le voit et tremble » (*Ps.* 97, 4).

Les deux figures infernales se manifestent sur les bordures de l'image. À gauche, en bas, un visage humain crache des flammes. Cette tête est recouverte d'une longue chevelure

noire, surmontée de cornes effilées ; la bouche du monstre se tord en un rictus menaçant. Au-dessus, un damné souffre jeté au milieu de la fournaise. À droite, en haut, flotte une Méduse de feu. Les rayons brillants qui l'entourent encerclent des réprouvés apeurés. Des protubérances tentaculaires, des mèches serpentine ou des flammes s'éparpillent autour de son crâne. Ce motif de l'Enfer semble s'inspirer fortement de la mythique Gorgone issue de l'Antiquité gréco-romaine. Le groupe d'âmes que la créature détient tourne le dos à l'Éternel, comme s'il était irrémédiablement perdu, condamné à la brûlure douloureuse de l'Enfer.

Les deux Gueules d'Enfer symbolisent, selon Jérôme Baschet<sup>305</sup>, la Terre de péché que cite effectivement le *Psaume* 97, verset 4. En réalité, elles semblent plutôt correspondre au feu évoqué dans les lignes précédentes du texte : « celui qui marche devant lui (l'Éternel), et embrase à l'entour ses adversaires » (*Ps.* 97, 3). Ces gueules qui soufflent le feu éternel incarnent en effet l'Enfer. Elles servent d'instrument de punition à Dieu qui coordonne le déroulement des châtements<sup>306</sup>. Pour illustrer la fournaise à laquelle fait allusion le *Psaume* 97, l'enlumineur personnifie l'Enfer qui devient un brasier dévorant, aveuglant, volumineux, vivant et surtout humain.

Les artistes du Haut Moyen Âge, qui ont illustré le *Psautier d'Utrecht* et le *Psautier de Stuttgart*, ont proposé une représentation originale d'un Enfer qui s'anime sous les traits fantastiques de la Gorgone. Ce motif anthropomorphe disparaît dans les œuvres enluminées ultérieures. Il faut attendre le XII<sup>e</sup> siècle pour que se diffuse, dans les illustrations des *Psaumes*, une autre image de l'Enfer sous la forme d'un animal. La Gueule zoomorphe symbolise alors un Séjour des morts qui, dans l'imaginaire médiéval, se transforme en un lieu de tourments de plus en plus effroyables.

#### *b) L'Enfer zoomorphe des psautiers de Saint-Albans et d'Eadwin*

Au début du XII<sup>e</sup> siècle, les riches enluminures du *Psautier de Saint-Albans*<sup>307</sup>

---

305 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 234.

306 *Ps.*, 97, 9 : « Car toi, Éternel ! Tu es le Très Haut sur toute la terre ».

307 *Psautier de Saint-Albans*, Anglo-normand, 1120-1130 (Hildesheim, *Dombibliothek*, ms St. Godehard 1).

offrent plusieurs exemples de cette animalisation<sup>308</sup> de l'Enfer. L'initiale C du folio 84 (fig. 169) accueille ainsi une représentation des deux séjours éternels : le Ciel, dans une demi-mandorle, est occupé par une figure divine, et l'Enfer, sous la forme d'une gueule aplatie, est peuplé d'infidèles. Le Christ, en buste, regarde depuis le Paradis le psalmiste qui lui adresse ses louanges et se confesse. Vêtu d'un drapé rouge et doté d'une chevelure blonde, le Seigneur ne possède aucun signe distinctif ; seule la situation spatiale du personnage, au centre et en haut de la majuscule historiée, permet de l'identifier comme le justicier divin. Les « misérables<sup>309</sup> » qui seront secourus se tiennent, souriants, aux côtés du psalmiste. Ils se détachent sur un fond bleuté, assis, le corps de face et la tête de profil ; l'un d'eux se distingue par sa coiffure monastique. À droite, le psalmiste célèbre le Christ debout tendant ses mains vers Dieu. De son pied gauche, ce dernier écrase l'Enfer situé en dessous de lui. Entre les mâchoires de la bouche infernale, les méchants se recroquevillent ; ils sombrent dans la fosse qu'ils ont eux-mêmes creusée par le poids de leurs péchés : « Les nations s'enfoncent dans la fosse qu'elles ont faite, leurs pieds se prennent au filet qu'elles ont caché » (*Ps.* 9, 16) . Dans le creux de la lettre, la Gueule tient lieu de séjour aux damnés. Au nombre de trois, les réprouvés paraissent effrayés et se serrent les uns contre les autres. Les mâchoires sans dents du monstre et les reliefs sur sa peau, qui suggèrent des écailles rugueuses, l'apparentent au type reptilien. Seul son œil perçant et terrifiant le rend vivant. Un rebord à l'arrière-plan renferme un espace sombre où les pécheurs sont presque entièrement engloutis.

La composition de l'image semble instituer une échelle des valeurs, suggérer une progression du terrestre vers le spirituel. Tout en bas de l'initiale, et suivant les versets des *Psaumes*, des personnages sont précipités dans l'abîme : « le méchant est pris au piège dans l'œuvre de ses mains » (*Ps.* 9, 17). Il s'agit des incrédules et des

---

308 Le *Psautier de Saint-Albans* comporte un certain nombre d'images infernales ou du moins diaboliques. En effet, sur le folio 198, Dieu piétine deux démons et plante brutalement sa hampe-croix dans la bouche de l'un d'eux. De manière comparable, le Christ accroche la mâchoire d'un démon avec un bâton, page 184. Au folio 207, le Christ se penche du haut du Paradis pour tirer un pécheur nu de la gueule d'un dragon marin, et, à l'aide de sa canne à pêche, il le harponne. Enfin, il foule aux pieds un basilic, un aspic, un lion et un dragon pour les transpercer avec une arme (fol. 286). Ainsi, dans le *Psautier de Saint-Albans*, le Mal vaincu prend des formes différentes, mais l'accent est mis à chaque fois sur l'attitude offensive du Sauveur, comme on l'a vu précédemment dans la représentation de la Descente aux Enfers (fol. 49).

309 *Ps.* 9, 19 : « L'espérance des misérables ne périt pas ».

blasphémateurs « qui oublient Dieu » et qui « se tourneront vers le séjour des morts » (verset 18). Juste au-dessus du gouffre, les plus démunis ont été sauvés « car le pauvre n'est pas oublié à jamais » (*Ps.* 9, 19). À côté de ces affligés, le psalmiste s'élève vers Dieu : « Je célébrerai le Seigneur de tout mon cœur [...] tu défends mon droit, tu me rends justice » (*Ps.* 9, 2 et 5). Enfin, au Ciel, le Christ du Jugement Dernier domine les différentes classes de l'humanité et désigne les méritants au Salut. Ainsi, Dieu « établit son trône pour le jugement [...], juge le monde avec justice, juge les peuples avec droiture » (*Ps.* 9, 8-9).

La différenciation entre l'Enfer et le Paradis s'exprime dans un espace réduit contraint par le cadre de la lettre et elle est cependant très nette. Les élus, les opprimés et le psalmiste qui honorent Dieu, se rapprochent de la lumière sacrée, symbolisée par la couleur bleue. Les damnés rejetés dans les profondeurs marrons de la Terre, comprimés dans un lieu clos monstrueux, disparaissent, eux, dans la pénombre : leurs âmes réprouvées sont comme effacées du monde réel. La Gueule infernale matérialise ainsi la notion abstraite d'anéantissement, d'effacement promis aux « méchants », elle donne vie à la « fosse », au « séjour des morts » dont le psalmiste menace « les ennemis » de Sion.

Un manuscrit plus tardif, le *Psautier d'Eadwin*<sup>310</sup>, copie du *Psautier d'Utrecht*, témoigne lui aussi, et de façon spectaculaire, de l'animalisation et de l'« infernalisation » qui se manifeste dans les représentations du Shéol biblique à l'époque romane. Sur le folio 126r de cet ouvrage est illustré le *Psaume* 73 (fig. 172).

Tout en haut de l'enluminure, une ligne ondulante délimite les nuées supérieures. Un groupe, composé de six anges aux ailes déployées, semble être interloqué par les événements qui se déroulent aux étages inférieurs. À gauche, un peu à l'écart, un personnage en buste, de profil, s'inscrit dans un cercle. Son visage est surmonté d'une coiffe ourlée de pointes : serait-ce le Christ, fils du Tout-Puissant, qui porte la couronne d'épines ? À droite, la main divine descend pour saisir le poignet d'un personnage vêtu qui est assis. En bordure du ciel, s'élève la Jérusalem céleste, pareille à une église. À l'intérieur du bâtiment, de petites figures, les bras tendus, acclament le Seigneur. Au centre, des silhouettes nues s'agitent. À gauche, un autre personnage s'apprête à lancer

---

310 *Psautier d'Eadwin*, Canterbury, 1155-1160 (Cambridge, Trinity College Lib., ms R 17. 1, folio 126r).

des flèches en direction des impies situés en contrebas. À l'opposé de l'édifice religieux, un attroupement d'hommes admire l'apparition de Dieu, alors que des morts ressuscités sont enveloppés d'un linceul et allongés dans des cercueils ouverts. Une ligne sépare les demeures supérieures des mondes inférieurs. À droite, s'étend un paysage terrestre. Une jument, reconnaissable à sa crinière, à sa longue queue et à ses pattes dotées de sabots, allaite son petit. Au-dessous d'elle, des personnages sont installés autour d'une table, aux pieds sculptés, richement décorée et garnie de plats raffinés. Un peu plus loin, une file d'hommes armés de boucliers et de lances piétinent des individus vaincus. À gauche, à l'envers du Paradis et à l'opposé dans la diagonale, l'Enfer se présente sous la forme d'une double gueule qui se partage les mêmes mâchoires. Un certain nombre de damnés chutent dans l'ancre bestial enflammé.

Étudier l'enluminure au regard du *Psaume* qu'elle illustre permet d'établir le sens de lecture de cette image complexe et de clarifier les diverses fonctions qu'y occupe la Gueule d'Enfer. Une analyse comparative de l'iconographie et du *Psaume* 73, copié sur le folio, amène à établir qu'il convient de lire l'image du bas vers le haut, le dessin semblant suivre le cheminement d'un fidèle vers la rédemption. En effet, la partie inférieure de la miniature du *Psautier d'Eadwin* représente les plaisirs interdits auxquels s'adonnent les dépravés décrits aux versets 6 et 7 : « Aussi l'orgueil leur sert de collier, la violence est le vêtement qui les enveloppe ; l'iniquité sort de leurs entrailles, les pensées de leur cœur se font jour » (*Ps.* 73, 6-7). En apparence, sur la Terre, prospère le péché : « Rien ne les tourmente jusqu'à leur mort, et leur corps est chargé d'embonpoint » (*Ps.* 73, 4). Les riches sont représentés se complaisant dans l'oisiveté, festoyant en toute impunité, et vivant dans l'abondance et l'opulence. Dirigés par leur volonté de puissance, les « méchants » terrassent les persécutés et enfreignent les lois divines : « ils raillent et parlent méchamment d'opprimer ; ils profèrent des discours hautains » (*Ps.* 73, 8). Ces impies prononcent des paroles trompeuses et ne craignent nullement Dieu : « ils élèvent leurs bouches jusqu'aux cieux » (*Ps.* 73, 9). Or, le *Psaume* 73 annonce, au verset 27, que la punition divine ne manquera pas de s'abattre sur eux : « Tu anéantis tous ceux qui te sont infidèles » (*Ps.* 73, 27). Il met l'accent sur la brutale chute des pécheurs et sur leur effacement de la surface du monde : « Eh quoi ! En un instant les voilà détruits ! Ils sont enlevés, anéantis par une fin soudaine ! » (*Ps.* 73, 19).

Pour traduire cette brusque disparition, l'artiste représente l'Enfer<sup>311</sup> comme un monstre dévorant, sous les traits d'un « gorgonéion » (fig. 173). Cette image, étudiée par Jurgis Baltrusaitis<sup>312</sup>, contient deux faces unies symétriquement de part et d'autre de la Bouche et se différencie nettement des représentations habituelles. Le feu éternel embrase le gosier du spécimen dessiné dans le *Psautier d'Eadwin* dans lequel sont précipités les réprouvés. De type félin, la Gueule présente un pelage hirsute à la fois démoniaque et bestial, elle est dotée de deux grands yeux en amande, de larges oreilles canines et d'un museau fuselé terminé par une truffe. L'ouverture démesurée de ses mâchoires simule une marmite où les damnés sont plongés. Certains corps, au cours de leur chute, s'enflamment. Dans ce chaudron vivant, les âmes se contorsionnent sous l'effet de la douleur. L'expression des visages dénote un sentiment d'angoisse.

Cette image de la Gueule d'Enfer semble participer d'une vision, celle du psalmiste Asaph qui figure à deux reprises sur ce folio. Le psalmiste est représenté une première fois sous la forme d'un petit personnage perché au faîte d'une colonne qui se dresse entre la Gueule d'Enfer et les scènes terrestres. Il est clairement désigné par l'inscription ASAPH. Dans le texte, le psalmiste, assailli par les doutes, s'interroge sur le rôle de Dieu : « Comment Dieu saurait-il, comment le Très-Haut connaîtrait-il ? » (*Ps.* 73, 11), se demande s'il a choisi la bonne ligne de vie : « C'est donc en vain que j'ai purifié mon cœur, et que j'ai lavé mes mains dans l'innocence » (*Ps.* 73, 13). L'artiste, lui, choisit de représenter Asaph en train de contempler, avec horreur, le sort des impies qu'il avait au préalable enviés<sup>313</sup>. La leçon morale est évidente : si Asaph avait cédé à la tentation de suivre les impies, il aurait partagé leur sort, leur chute et leur effacement du monde des vivants. À la vision cauchemardesque du psalmiste se juxtapose la réflexion d'un homme sur ses propres agissements.

Représenté au bas de l'image comme un témoin du sort des impies, Asaph, qui s'est

---

311 Le *Psautier d'Eadwin* comporte une autre image de la Gueule d'Enfer au folio 10r (fig. 171). Positionnée de profil, dans l'angle droit du dessin, elle ouvre de larges mâchoires entre lesquelles les damnés sont piqués par les lances des démons. Cette représentation de la punition divine correspond au *Psaume* 5, 11 : « Frappe-les comme des coupables, ô Dieu ! Que leurs desseins amènent leur chute ! Précipite-les au milieu de leurs péchés sans nombre ! Car ils se révoltent contre toi ».

312 J. Baltrusaitis, dans *Le Moyen Age fantastique...*, *op. cit.*, p. 40-41, analyse la naissance de ce motif iconographique, de ses origines simplistes sur le scarabée de Tharnos à son étirement extrême à partir de l'époque romane, essentiellement dans les manuscrits.

313 Le psalmiste parle du « bonheur des méchants » (*Ps.* 73, 3).

repenti<sup>314</sup>, est figuré une deuxième fois, dans la partie supérieure de l'enluminure cette fois. Près des nuées, saisi par la main de Dieu, il bénéficie de la protection divine : « Tu me conduiras par ton conseil, puis tu me recevras dans la gloire » (*Ps.* 73, 24).

La vignette distingue ainsi, à la suite du personnage du psalmiste, plusieurs espaces bien séparés, les abysses infernaux et la Terre des pécheurs, d'une part, le Paradis des élus et les nuées célestes, d'autre part. Ces lieux peuvent être interprétés aussi comme des révélateurs de temps différents. L'histoire de la destinée d'Asaph se déroule dans des temporalités différentes : pendant et après le Jugement Dernier. Plusieurs éléments attestent d'une allusion au jour de partage des âmes. Au-dessus de la Gueule d'Enfer, le personnage qui brandit des lances évoque la colère divine qui s'abat sur les incrédules ; la violence du geste souligne l'anéantissement brutal des âmes à la Fin des Temps. Le changement de temporalité est également suggéré par la ligne qui sépare le dessin en deux. Ce trait crée une distance spirituelle entre les bienheureux, qui trouvent refuge auprès de Dieu, et les incroyants, liés au monde terrestre, qui périssent au creux des mâchoires dentées. Ce faisant, l'illustrateur du *Psautier d'Eadwin* ne représente pas le *Psaume* 73, mais l'interprète selon la pensée chrétienne. Alors qu'Asaph invite à partager sa réflexion sur l'inconsistance des richesses humaines vouées à la disparition face à la certitude de la foi, « Je place mon refuge dans le Seigneur » (*Ps.* 73, 28), l'illustration du psautier met en scène un Jugement Dernier, que n'évoque pas explicitement le *Psaume*.

L'artiste médiéval assimile le Shéol biblique à la Gueule d'Enfer qui devient, dans ce cas, un monstre complexe doté de deux bouches dévorantes. Mise sur le même plan que la vie terrestre, la Gueule devient le symbole du sort destiné à tous ceux qui ne se détachent pas des plaisirs humains. Seuls ceux qui prennent de la hauteur, comme Asaph sur sa colonne, seront sauvés. L'image de l'Enfer, sous l'aspect d'un « gorgonéion » animalisé, tel qu'on la trouve dans le *Psautier d'Eadwin*, sera rarement reprise, mais elle se rapproche des formes transmises, à peu près à la même époque, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, par les enlumineurs de l'École de Winchester<sup>315</sup>.

---

314 *Ps.* 73, 22 : « J'étais stupide et sans intelligence, j'étais à ton égard comme les bêtes ».

315 En témoigne le monstre à double gueule peint au folio 34 du *Psautier de Winchester* (Anglo-normand, 1150-1160, Londres, B. L., ms C IV, fig. 4). Ce genre de représentation marque durablement l'imaginaire infernal.

La Gueule d'Enfer des psautiers donne donc forme au Shéol, symbolise la disparition des impies telle que l'évoquent les *Psaumes*. Mais les artistes qui illustrent ces manuscrits tirent les textes de l'Ancien Testament vers le message chrétien : ainsi au-dessus de la Gueule d'Enfer figurant au folio 126r du *Psautier d'Eadwin*, sont représentés des tombeaux ouverts qui suggèrent la Résurrection des morts, ou encore au folio 111r du *Psautier de Stuttgart*, entre les têtes enflammées promises au damnés est figuré un Christ en majesté.

La Gueule d'Enfer devient donc, au XII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les enluminures de manuscrits et cela, quel que soit le contexte de l'œuvre, l'image même de la menace qui pèse sur tous ceux qui s'opposent à Dieu. Les artistes recourent aussi à ce motif pour représenter le monde créé pour Satan et ses démons après la rébellion des anges.

## **2-2 La Chute des anges : la Gueule d'Enfer comme châtiment du diable**

La Chute des anges n'apparaît, dans l'iconographie médiévale, qu'après l'An Mil, et principalement dans l'enluminure. Cet épisode mythologique corrobore le principe d'un Dieu-Juge : le châtiment infernal ne concerne pas seulement les hommes, mais également les créatures spirituelles. Satan subit le jugement divin dès la Création : celui qui régnera sur l'Enfer en est au préalable le captif. La Chute des anges met en scène l'effacement de Satan du royaume de Dieu et son engloutissement dans la Gueule zoomorphe.

### *a) Origines textuelles*

Le thème de la Chute des anges a un fondement scripturaire diversifié, de la *Genèse* aux récits apocryphes. L'exégèse biblique situe la Chute des anges au commencement de l'univers, tandis qu'à la Fin des Temps Satan réapparaît, maître de son royaume, auxiliaire divin et exécutant des peines des damnés. La Chute des anges rebelles s'inscrit dans une tradition ancienne et s'inspire sans doute du mythe gréco-

romain des Titans<sup>316</sup>. Cet épisode mythologique trouve un écho dans la *Genèse* (6, 1-4) qui fait allusion à la présence sur terre de « fils de Dieu » et de géants<sup>317</sup> qui s'accouplent avec les descendantes d'Adam<sup>318</sup>, détail qui fait peut-être référence indirectement au récit antique<sup>319</sup>.

L'histoire judéo-chrétienne de la Chute des anges se révèle à la fois complexe et confuse<sup>320</sup>. Jaloux de l'amour privilégié de Dieu pour Adam, Satan tente de s'élever au-dessus de tous, érigeant un trône comparable à celui du Tout-Puissant. Le comportement indigne et irrespectueux de Satan vis-à-vis du Créateur cause sa perte. Tenu pour responsable de l'apparition du péché sur terre, Satan est plongé, puis supplicié dans les ténèbres avec ses acolytes et serviteurs. L'étymologie du nom « Satan » est péjorative : *stn*, en hébreu, signifie en effet « celui qui sépare ». De manière similaire, le terme grec *diabolon* a le même sens de « celui qui sépare ». Dès son origine, Satan se présente donc comme celui qui se dresse et empêche d'atteindre l'amour divin. Dans les Évangiles, le rôle d'adversaire de Satan est encore plus accentué : il est l'opposé de Dieu, l'incarnation du Mal absolu. Il est aussi l'instigateur du Pêché Originel qui provoque la chute d'Adam. Concernant la défaite de Satan, elle est peu abordée dans l'Ancien Testament<sup>321</sup>, mais elle est mentionnée dans un certain nombre de versets du

---

316 Le Dieu primitif, Ouranos, bannit sa propre progéniture qu'il juge monstrueusement dangereuse pour la sauvegarde de son trône. À l'image de Satan qui s'oppose à Dieu et subit le châtement infernal, les Titans se retournent contre leur Créateur qui les chasse des cieux et les plonge dans le Tartare.

317 Voir M. Delcor, « Le mythe de la Chute des anges et de l'origine des géants comme explication du mal dans le monde », dans *L'Apocalyptique juive. Histoire des traditions, Revue d'Histoire des religions*, n° 190, 1976, p. 3-53.

318 *Genèse*, 6, 1-4 : « Lorsque les hommes eurent commencé à se multiplier sur la face de la terre, et que des filles furent nées, les fils de Dieu virent que les filles des hommes étaient belles, et ils en prirent pour femmes parmi toutes celles qu'ils choisirent. Alors l'Éternel dit : « Mon esprit ne restera pas à toujours dans l'homme, car l'homme n'est que chair, et ses jours seront de cent vingt ans. Les géants étaient sur la terre en ces temps là, après que les fils de Dieu furent venus vers les filles des hommes, et qu'elles leur eurent donné des enfants : ce sont ces héros qui furent fameux dans l'Antiquité ».

319 Le premier *Livre d'Hénoch* s'attache au nom porté par ces géants qui fornicèrent avec « les filles des hommes » : *Nephilim*, en hébreux, signifie « tombés », sous entendu du Ciel.

320 Voir P. Faure, *Les Anges*, Paris, éd. Du Cerf, 1991 et *Les Anges dans le Christianisme médiéval*, Paris, Aubier, 2003 et « Aux origines du Mal, les anges déchus », dans *Le monde des religions*, n° 38, 2009.

321 *Job* envisage « la folie chez les anges » (4, 18) qui suggère que Dieu manquerait de confiance en ses saints « si les cieux ne sont pas purs devant lui » (15, 15). *Isaïe*, 14, 12 « Te voilà tombé du ciel, Astre brillant, fils de l'aurore ! Tu es abattu à terre, Toi, le vainqueur des nations ». Il est question ici du roi de Babylone qui, pêchant par orgueil ou jalousie, fut jeté dans les abîmes. Les Pères de l'Église comme Tertullien ou encore Grégoire le Grand appuieront cette idée de la rébellion de Satan. Dans l'Ancien Testament, on peut citer aussi le *Livre d'Esdras*, chapitre 4.

Nouveau Testament. Dans l'*Évangile de Luc* (10, 18), le Christ s'exclame : « Je voyais Satan tomber du ciel comme l'éclair ». On peut citer également l'*Épître de Jude*<sup>322</sup> (6, 14-16), le *Deuxième Épître de Pierre*<sup>323</sup> (2, 4), ainsi que la *Révélation* apocalyptique selon saint Jean<sup>324</sup>. Cependant, les textes apocryphes<sup>325</sup> tels l'*Apocalypse d'Hénoch* (le *Livre des Veilleurs*, 10-12, 64 et 68) et *La vie d'Adam et d'Ève* (1<sup>er</sup> siècle) comportent davantage de détails sur la cause et la mise en œuvre de la Chute des anges : l'un décrit le châtement des coupables, l'autre pointe du doigt la jalousie excessive de Satan qui cause son tourment.

Les Pères de l'Église s'inspirent de ces récits et s'intéressent à la Chute des anges. Ils la situent au commencement du monde<sup>326</sup>. Ainsi, pour saint Augustin<sup>327</sup>, la création de la lumière inclut la création des anges, mais très vite, selon lui, Dieu est amené à distinguer bons et mauvais sujets, division symbolisée par la séparation du jour et de la nuit. Seul Dieu pouvait procéder au partage des anges qui annonçait « le mal à venir » car « les mauvais anges éloignés par leur faute de la lumière de la justice » sont « des esprits corrompus » (*Cité de Dieu*, XI, 19) destinés aux ténèbres. De même, « Satan ne s'est pas maintenu dans la vérité, il est tombé par orgueil, sans avoir partagé le bonheur des êtres célestes » (*Cité de Dieu*, XI, 13). Influencé sans doute par le récit apocryphe de *La Vie d'Adam et d'Ève*<sup>328</sup>, saint Augustin implique Satan et ses anges déchus dans le

---

322 Jude, *Épître*, 1, 6 : « [Je veux vous rappeler] qu'il (le Seigneur) a réservé pour le jugement du grand jour, enchaînés éternellement par les ténèbres, les anges qui n'ont pas gardé leur dignité, mais qui ont abandonné leur propre demeure ».

323 Pierre, *Épître II* (2, 4) : « Car, si Dieu n'a pas épargné les anges qui ont péché, mais s'il les a précipités dans les abîmes de ténèbres et les réserve pour le jugement ».

324 *Apoc.*, 9, 1 : « Alors je vis un astre qui du ciel avait chu sur la terre. On lui remit la clef du puits de l'abîme » fait état de l'emprisonnement des anges rebelles en attente de leur jugement définitif. Le chapitre 12 (7-9) contient lui le récit précis de la lutte du Bien contre le Mal, tandis que le chapitre 20 évoque le châtement final des ennemis de Dieu.

325 Une autre source juive concerne l'*Apocalypse de Baruch* (61, 10-14).

326 Voir, à ce propos, P. Faure, « L'ange du Haut Moyen Age occidental (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) : création ou tradition ? », *Médiévales*, n° 15, 1988, p. 31-49. On peut citer également S. Duclos, « La Chute de l'ange ou l'histoire du Diable », *Connaissance des religions*, n° 71-72, 2004, et J. R. Porter, *La Bible oubliée, apocryphes de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, Albin Michel, 2004.

327 *Cité de Dieu*, XI, 19 (tr. G. Combès et G. Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1994) : « Je crois pouvoir proposer d'entendre par la création de la première lumière la création des anges, et de voir la distinction des bons et des mauvais ».

328 Deux versions latines anciennes sont conservées à la *München Bayerische Staatsbibliothek* : ms clm 17440, folios 37r-47r (Saint Emmeran de Regensburg, X<sup>e</sup> s.) et clm 18525b, folios 89v-95v (Abbaye de Tegernsee, X<sup>e</sup> s.). À noter également une réécriture de ce texte au début du ms lat. 5327 de la BnF, folios 81v à 87r (Saint-Amand en Pévèle, X<sup>e</sup> s.). Voir la traduction de J. P. Pettorelli, *Vita latina Adae et Evae*, CCSA 18, Turnhout, Brepols, 2012.

développement du péché universel.

Sous la forme d'un dialogue, l'auteur anonyme de *La Vie d'Adam et d'Ève*<sup>329</sup> met en scène Satan qui accuse Adam de l'avoir livré à la colère divine. Le texte propose une explication de l'origine du Mal : la chute d'Adam serait la conséquence de la Chute des anges, elle-même provoquée par la création d'Adam car elle suscite la jalousie de Satan<sup>330</sup>. Prétextant avoir été mis au monde avant Adam, Satan refuse de se prosterner devant lui et ce, malgré l'incitation et les menaces de saint Michel<sup>331</sup>. Sourd aux injonctions angéliques, Satan projette de dominer l'Éternel : « S'il (Dieu) est irrité contre moi, j'établirai mon siège au-dessus du siège du Ciel et je serai semblable au très-haut ». La punition divine est immédiate : Satan et ses suppôts sont destitués, exclus de l'ordre céleste, expédiés en Enfer, « expulsés sur terre ». De tous les délices dont il bénéficiait, Satan est soudain privé, éloigné et plongé dans la souffrance du châtimement<sup>332</sup>. La chute de Satan provoque la tentation d'Ève car, en guise de vengeance, le démon incite l'épouse d'Adam à transgresser les règles du Tout-Puissant : « À cause de cette douleur, j'ai abusé ton épouse et fis en sorte que tu sois expulsé des délices de la joie comme j'ai été rejeté de la gloire ». Satan, élément déclencheur de la faute originelle, engendre tous les maux du monde. Cette conception de l'histoire du péché semble partagée par Pierre (*Épître II*, 2, 4) car « Dieu n'a pas épargné les anges qui avaient péché ». Jude souligne le comportement outrageant des « anges qui n'ont pas gardé leur dignité » (*Épître*, 6, 14) et qui se sont adonnés au plaisir de la chair.

La littérature apocryphe juive offre également de nombreux passages qui relatent

---

329 À propos de la *Vita Adae et Evae*, consulter Murdoch B., *The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe : Vernacular Translations and Adaptations of the "Vita Adae et Evae"*, Oxford, Oxford University Press, 2009, et Ducos J., « *Apocalypsis Mosis (Vita Adae et Evae)* », *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XIe-XVe siècles). Étude et répertoire*, éd. Claudio Galderisi et Vladimir Agrigoroaei, Turnhout, Brepols, 2011, t. 2, p. 59-60.

330 *Vita latina Adae et Evae* (éd. et trad. de J. P. Pettorelli et J-D. Kaestli, Turnhout, Brepols, 2012) : « Toute mon inimitié, ma haine et ma douleur vont vers toi, parce qu'à cause de toi j'ai été banni de la gloire que j'avais aux cieux, au milieu des anges [...] Quand tu as été créé, moi j'ai été rejeté hors de la face de Dieu, j'ai été renvoyé de la société des anges. Quand Dieu eut insufflé en toi l'esprit de vie et qu'eut été fait ton visage à l'image de dieu, Michel t'a fait amener et t'a fait adorer en présence de Dieu ».

331 *Vita latina Adae et Evae* (éd. et trad. de J. P. Pettorelli et J-D. Kaestli, Turnhout, Brepols, 2012) : « Je n'ai pas à adorer Adam [...] Que me forces-tu à faire ? Je n'adorerai pas qui est plus mauvais et postérieur à moi ; je suis antérieur à cette créature [...] C'est à lui de m'adorer ».

332 *Vita latina Adae et Evae* (éd. et trad. de J. P. Pettorelli et J-D. Kaestli, Turnhout, Brepols, 2012) : « Aussitôt nous fûmes plongés dans la douleur, car nous avons été expulsés de tant de gloire et privés du plaisir des délices ».

l'épisode de la Chute des anges. Dès le II<sup>e</sup> siècle avant J-C., le *Livre d'Hénoch*, par exemple, insiste sur le rôle déterminant de Satan dans l'apparition du vice sur terre, et détaille l'épisode de la Chute des anges en mettant l'accent sur les tourments réservés aux impies<sup>333</sup>. Les paraboles d'Hénoch identifient précisément le Mal. En effet, l'auteur livre les noms des anges incriminés<sup>334</sup> ; dans cette liste, figure *Azazel* dit « le bouc » qui n'est autre que le futur Satan. La dangerosité de cette créature réside dans sa ressemblance avec les personnalités angéliques ; Satan séduit car il conserve le reflet de la réalité céleste. Le *Livre d'Hénoch* énumère les raisons du jugement de Satan et de ses compagnons : ils ont bravé à plusieurs reprises l'interdit, révélé aux hommes des secrets qu'ils devaient ignorer et les ont poussés à commettre des péchés tels que l'utilisation des armes, la recherche de l'enrichissement, la pratique de la magie et de l'astrologie. Ces anges ont été rattrapés par leurs passions et se livrant à la luxure, ont répondu à leurs désirs pour le corps féminin. Enfin, ils ont acclamé Satan, lui dressant un trône qui se voulait immense pour célébrer l'adversaire et ont dénigré la parole du vrai Dieu<sup>335</sup>. *Azazel* est alors emprisonné pieds et poings liés en Enfer (X, 6). D'abord « enveloppé de ténèbres », « sa face recouverte d'un voile épais<sup>336</sup> » et jeté dans l'obscurité, il sera exterminé, entouré de chaînes comme ses adeptes (LXVIII, 39), puis subira une peine éternelle<sup>337</sup>. Comme Jean dans l'*Apocalypse*<sup>338</sup>, Hénoch détermine deux moments, un pré-jugement sous la forme d'une chute en Enfer qui est suivi du jugement ultime. De la même manière, les réprouvés, y compris les descendants de Satan, « ces enfants de

---

333 Voir A. Caquot, « Anges et démons en Israël », dans *Génies, anges et démons, Sources orientales*, Paris, 1971, p. 113-153.

334 *Livre d'Hénoch*, LXVIII, 2-3 (Paris, Robert Laffont [éd.], 1977)

335 *Livre d'Hénoch* (Paris, Robert Laffont [éd.], 1977), LXVIII, 14 : « Ils (les mauvais anges) ont été créés pour imiter la pureté et la justice des anges » ; LXIV, 6 : « Le Seigneur a décidé dans sa justice que tous les habitants de la terre périraient car ils connaissaient tous les secrets des anges, qu'ils ont en leurs mains la puissance ennemie des démons, la puissance de la magie, et ceux qui fondent les idoles sur la terre » ; LXIV, 9 : « Ils ont consulté les lunes, et ils ont connu que la terre devait périr avec tous ses habitants » ; LXIV, 10 : « voilà pourquoi ils seront jugés » ; LXVIII, 38-39 : « Ils le bénissaient, ils le célébraient, ils l'exaltaient [...] et lui siégeait sur le trône de gloire ».

336 Cette indication sur le physique de Satan ne suggérerait-elle pas sa part d'animalité ? Dans les images, Satan, personnage hybride, a le corps velu et la face grimaçante. Sa sombre bestialité et ses traits difformes l'opposent à la beauté parfaite des anges illuminée par Dieu.

337 *Livre d'Hénoch* (Paris, Robert Laffont [éd.], 1977), X, 9 : « Et quand se lèvera le jour du jugement, plonge-le dans le feu ».

338 *Apoc.*, 12, 9 : « Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui » ; 20, 7-10 « Quand les mille ans seront accomplis, Satan sera relâché de sa prison. [...] Mais un feu descendit du ciel et les dévora ».

fornication », disparaissent dans les flammes pour l'éternité<sup>339</sup>. L'élimination de Satan, sa chute, illustrent en fait la victoire de Dieu et sa puissance sans égal. Seule la foi en le Seigneur préserve du Mal (LXIV, 11).

*b) Un manuscrit de l'An Mil qui détaille la Chute de Satan : le Manuscrit de Caedmon*

L'iconographie romane s'attache presque uniquement à représenter l'anéantissement du pouvoir de Satan qui, projeté hors des nuées célestes, sombre au creux des mâchoires d'un monstre. Au Haut Moyen Âge et au Moyen Âge central, la Chute des anges est peu exploitée par les artistes<sup>340</sup>. Quelques vestiges de peintures murales ont été tout de même conservés, tels le mur est de l'abside de Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy-en-Velay (Haute-Loire, milieu X<sup>e</sup> s., fig. 161) et aussi, de datation beaucoup plus tardive, la partie nord du décor de la chapelle supérieure de l'église Saint-Julien de Brioude<sup>341</sup> (Haute-Loire, fin XII<sup>e</sup>, début XIII<sup>e</sup> s.). Absent des décors sculptés, le thème de la Chute des anges semble concerner davantage l'enluminure et prend son plein essor à la période gothique, principalement dans les manuscrits français<sup>342</sup>.

Parmi les exemples les plus anciens de la représentation de la Chute des anges, le *Manuscrit de Caedmon*<sup>343</sup> se distingue par la présence successive de deux images de

---

339 *Livre d'Hénoch* (Paris, Robert Laffont [éd.], 1977), X, 15-16.

340 Pour une présentation d'ensemble du thème, consulter « *Diavolo* », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome, 1994, vol. IV, p. 644-650.

341 J. Baschet, dans *Les Justices...*, *op.cit.*, p. 258, interprète cette image comme une Chute des anges : le pan quadrillé matérialiserait le passage emprunté par les anges coupables. L'historien considère également l'attitude des différents personnages, tête en bas, en position de chute. Voir aussi F. Enaud, « Les Peintures murales de Saint-Julien de Brioude », *Les Monuments historiques de la France*, n° 4, Octobre-Décembre 1958, p. 178-187 ; A. Courtillé, M. de Framont et J. Porte, *Brioude et la basilique Saint-Julien*, Nonette, 2004.

342 J. Baschet, *Les justices de l'au-delà...*, *op. cit.*, p. 255-260 et 666-667 ou encore consulter « Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge », dans *Figures du Mal aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. Nathalie Nabert, 1996, p. 187-210.

Citons quelques ouvrages tardifs où une Gueule d'Enfer sert de réceptacle aux mauvais anges : le *Psautier de Blanche de Castille* (vers 1225, ms Arsenal 1186, folio 9v), le ms lat. 10434, folio 9v (Paris, milieu XIII<sup>e</sup> s.), ou encore, conservé à la *Pierpont Morgan Library* de New-york, le ms 729 dit *Psautier-Heures de Yolande de Soissons*, folio 404v (Amiens, 1280-1299).

343 *Manuscrit de Caedmon*, Anglo-saxon, an 1000 (Oxford, Bodl. Lib., ms Junius 11). Voir, à propos de ce manuscrit, le fac-similé d'I. Gollancz, *The Caedmon manuscript of anglo-saxon biblical poetry Junius XI in the Bodleian Library*, Oxford, 1927 et C. Stevanovitch, *La Genèse du manuscrit Junius XI de la Bodléienne : édition, traduction et notes*, 2 vol., Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1992, p. 40-45.

la Chute des anges, aux folios 3 et 16 (fig. 162 et 163). Il traite des débuts de la *Genèse*, de la Création du monde à l'histoire d'Abraham<sup>344</sup>. Dans le cadre d'une étude de l'Enfer médiéval, cet ouvrage poétique paraît essentiel. En effet, il comporte de nombreux dessins sur cette thématique. Par exemple au folio 3, en pleine page, Satan et ses anges sont rejetés des sphères divines et atterrissent entre les mâchoires d'une tête monstrueuse. La Chute des anges est à nouveau illustrée au folio 16 qui montre le démon, détenu dans la Gueule d'Enfer et subissant son châtiment. Mais l'ouvrage recèle d'autres représentations de l'Enfer, dans les scènes associées au Pêché Originel : un Enfer clos contenant Satan orne les folios 17 et 20 (fig. 164 et 165), tandis qu'une illustration à la page 36 (fig. 166) figure Satan au sein d'un lieu ténébreux plus impénétrable encore. Ainsi, l'Enfer se décline de différentes façons dans toute la première partie du manuscrit. Le lieu de tourment de Satan s'apparente à un « Enfer-prison ». La Gueule, qui attend les mauvais anges, peut aussi s'agrémenter d'une cité fortifiée ou être simplement suggérée par la présence de crocs qui bordent la muraille. L'Enfer va même jusqu'à prendre une forme très atypique dépourvue du motif de la Gueule béante : celle d'une cellule sombre et fermée.

Au folio 3 (fig. 162), la première représentation de la Chute des anges, figure un Enfer animalisé. Cette image décrit le début de l'épisode et offre un condensé du destin de Satan, de sa révolte à sa défaite face à Dieu. Dans un récit détaillé, Satan, l'irrespectueux, est anéanti, sa splendeur et sa gloire sont effacées. La colère divine s'abat sur lui. L'enluminure se découpe ainsi en trois registres qui correspondent à trois moments de l'histoire de Satan : l'orgueil de l'Ange qui a voulu rivaliser avec Dieu, la mise en scène de son adoration suivie de son jugement, puis la chute dans laquelle il entraîne ses comparses. L'ordonnancement vertical de la composition attire irrésistiblement le regard vers le bas de l'image où la Gueule d'Enfer s'ouvre en grand et préfigure la tragique destinée de Satan. Au registre supérieur, Satan, encore glorieux et richement vêtu, désigne son trône abrité sous une architecture aux anges qui l'accompagnent. La vignette centrale se divise en deux espaces, Satan reçoit des palmes de ses adeptes et juste en-dessous, Dieu, personnifié, nimbé, s'apprête à lancer des

---

344 Le folio enluminé, précédant la Chute des anges, représente Dieu trônant entouré de chérubins. À la page 6, la terre et le ciel sont créés.

flèches sur les blasphémateurs. Au registre inférieur, tous ces personnages tombent directement des nuées dans la Gueule d'Enfer. Satan, l'ancien souverain, choit de son piédestal. Sont également précipités son siège royal et le toit de son ancienne demeure que Dieu a démantelés. Les anges déchus plongent de part et d'autre de la Gueule tandis que Satan, métamorphosé en démon, se recroqueville, menotté, entre les maxillaires du monstre qu'il épouse parfaitement. La laideur grimaçante de ses nouveaux traits contraste avec la beauté angélique passée de son visage. À cet hideux faciès s'ajoutent une fourrure bestiale et des griffes au bout de ses extrémités. Sa chevelure ébouriffée et serpentine accentue son caractère diabolique. La longue corde qui lui enserre le cou et lui lie les poignets est accrochée à la dentition puissante de la Gueule et le maintient dans une totale soumission ; aucune échappatoire ne semble possible<sup>345</sup>. Objet de tourment, la Gueule d'Enfer, s'inscrit dans une structure matérielle ; cette architecture veut-elle représenter une Jérusalem céleste inversée ? Une haute porte fermée et située à droite de la Gueule rappelle la représentation de l'Enfer dans une image du *Liber Vitae*<sup>346</sup> (fig. 2). Dans le *Manuscrit de Caedmon*, la Gueule semble surgir du sol marqué par des lignes sinueuses. Ces ondulations peuvent suggérer une faille, une rupture et symboliser le Chaos qui ressurgit sous le domaine diabolique. Selon Jérôme Baschet, ce tracé distingue la Gueule du gouffre, autrement dit, la réalité faunique de l'impalpable<sup>347</sup>. Satan et ses acolytes ont franchi les limites fixées par Dieu. Ils mettent en œuvre un mouvement qui les dépasse : selon la volonté divine, la terre s'éventre pour absorber les coupables.

La Gueule d'Enfer aux proportions imposantes contribue fortement à situer la scène dans le monde obscur et effrayant du châtement. La Gueule prend ici les formes habituelles de l'iconographie anglo-saxonne : de type félin, elle est dotée d'un museau retroussé et plissé, terminé par une truffe arrondie, d'oreilles pointues, et d'une crinière

---

345 Concernant Satan, les textes font mention d'un pré-jugement et d'une peine éternelle. On semble confondre ici Enfer transitoire et Enfer définitif car la Gueule à elle seule introduit l'idée d'éternité, à moins qu'il ne s'agisse d'un raccourci temporel. Satan, une fois la faute commise, est expédié directement en Enfer pour une durée illimitée.

346 Au folio 7r du *Liber Vitae* (cf. p. 1 du tome II), un ange ferme à clef une porte qui donne sur une pièce emplies de damnés dévorés par la Gueule d'Enfer. Le contexte diffère cependant : au partage des âmes à la Fin des Temps succède le châtement pour les impies. La présence de la porte au folio 3 du Junius 11 accentue le caractère clos des ténèbres dans lesquelles Satan est supplicié.

347 J. Baschet, *Les Justices...*, op. cit., p. 235.

constituée de mèches en spirale. Le caractère agressif de la Gueule est rendu par sa mâchoire dentée et surtout par la présence de ses deux grosses canines aiguisées qui retiennent Satan prisonnier. De plus, une fumée, qui suggère un brasier intérieur, s'échappe de la gorge du monstre.

Le rôle de la Gueule dans cette image est déterminant. Elle sert de cadre punitif choisi par Dieu pour Satan. La Chute des anges du folio 3 représente le basculement de l'existence de Satan, de son sacre glorieux et plein d'orgueil à sa misérable régression juste avant son châtement. La Gueule d'Enfer, qui domine l'au-delà inférieur, surgit des profondeurs. Elle symbolise l'animalité, la sauvagerie rejetées du monde divin et réapparues par la faute des anges révoltés. Comme elle contient l'Ange déchu, elle représente le Mal qui s'est immiscé dans la Création et, en même temps, elle condamne le péché, œuvre de Satan.

Comme la première Chute des anges au folio 3, la seconde, au folio 16 (fig. 163), s'orne également d'une gueule thériomorphe. Cependant, ici, figure uniquement le châtement de Satan. La Gueule d'Enfer, placée dans un édifice léger au folio 3, s'implante au cœur de solides fortifications<sup>348</sup>, page 16 ; le Bien et le Mal se superposent, nettement séparés<sup>349</sup>. Dieu et les bons anges, dans un demi-cercle, dominant l'Enfer de forme ovale et irrégulière. Le domaine infernal est ceint de murailles d'où s'élève de la fumée. Le tracé des murs donne l'illusion d'une bouche. La Gueule d'Enfer, située à l'intérieur, ne surgirait-elle pas de sa propre gorge ? L'animal monstrueux s'installe durablement dans la Création, accompagnée du feu punitif ; en effet, de la fumée s'élève au dessus des créneaux. Apparue avec le péché, la Gueule animale s'impose et, si l'on s'en remet aux hypothèses de G. Durand<sup>350</sup>, marque l'entrée du Temps et de la Mort dans l'univers. Satan, le traître, est battu par des démons et enchaîné aux remparts. Malgré quelques détails bestiaux tels que sa courte queue ou ses

---

348 La Gueule disparaît progressivement au profit des remparts de la cité satanique au folio 17. Ses crocs ceignent encore les murs.

349 La prestance et la supériorité divine s'expriment aussi au folio 17 où le Seigneur, en majesté dans une mandorle, surplombe l'Enfer-cité.

350 G. Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire ; introduction à l'archétypologie générale*, Paris, éd. Dunod, 1993, explore le symbolisme animal et le relie au schème de l'animé en établissant des correspondances entre les termes « anima-l » et « anima-tion ». Il relie l'animal au chaos et à l'angoisse de la mort : « L'animal est bien ce qui fuit, et qu'on ne peut rattraper, mais aussi ce qui dévore, ce qui ronge » (p. 96).

longues griffes, il conserve une certaine humanité ; dépourvu de rictus, son visage est marqué par la souffrance et l'anxiété. L'enlumineur a sans doute voulu souligner la transformation physique progressive des anges qui perdent leurs ailes à l'approche de leur supplice. Les uns tombent au centre de la cité dans la Gueule d'Enfer, d'autres s'éparpillent tout autour. L'Ange devenu démon, juché en haut de la tourelle semblable à un four, s'est vu doté, comme son ancien maître, d'une queue. Il a définitivement perdu ses attributs célestes. Le caractère sexué d'un des rebelles suggère son appétit pour le vice et dénonce le péché de chair qui s'exhibe. Les anges déchus sont donc, selon l'enlumineur, devenus des hybrides d'hommes et d'animaux. En plongeant dans la Gueule d'Enfer, ils renouent avec la sauvagerie primordiale. La Gueule, contenue entre les murs de la cité, les accueille. Sa dentition remplace les créneaux de la muraille. Comme au folio 3, elle arbore un profil léonin. Figure dévoratrice, elle devrait anéantir les anges prévaricateurs, or elle n'engloutit pas Satan dont le seul tourment est la privation de la gloire et des délices célestes. Satan, irrémédiablement associé à la Gueule infernale, est voué à punir le péché dont il est le créateur.

Un autre manuscrit, légèrement postérieur au Junius 11, propose une autre vision, beaucoup plus apocalyptique, de la chute de Satan et ses anges : il s'agit d'un de la *Paraphrase d'Aelfric* daté de la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>351</sup> (fig. 168). Les nuées célestes surplombent la fournaise infernale habitée, non pas par une gueule traditionnelle comme dans le *Manuscrit de Caedmon*, mais par un immense serpent rouge feu. Dans le registre supérieur, six anges portent Dieu trônant en majesté dans une mandorle. Le Bien et le Mal sont strictement séparés par une limite horizontale, matérialisée par une double bordure. À l'ordre du Ciel s'oppose le chaos où règne l'agitation. Les anges tombent des sphères supérieures dans des positions très disparates, voire acrobatiques. À peine expulsés par le Seigneur, les anges déchus retrouvent leur humanité. Ils perdent, en effet, leurs ailes et sont revêtus d'un pagne qui dissimule leur sexe, ce qui leur octroie un caractère sauvage et les éloigne de la dignité angélique. Satan, d'aspect humain, est doté, lui, d'une chevelure hirsute démoniaque et d'une longue queue qui accentue sa bestialité. L'image, par ces détails, insiste sur la différence

---

351 *Paraphrase d'Aelfric*, Anglo-saxon, fin XI<sup>e</sup> s. (Londres, B. L., ms Cotton IV B Claudius, folio 2r, *Chute des anges*).

de culpabilité entre les personnages : les anges sont rabaissés au stade de simples humains, alors que Satan se transforme en animal.

L'Enfer des maudits, ailleurs dominé par une gueule ouverte, est ici gardé par un serpent. Satan, comme le Seigneur, est représenté dans une mandorle. Mais alors que Dieu trône au sommet de l'image dans l'amande mystique, Satan, la tête en bas, semble se raccrocher à la forme ovale qui l'entoure et qui s'inscrit dans le coin gauche de l'enluminure. Dans sa mandorle, symbole inversé de la majesté divine, l'Ange révolté est attaqué par le serpent qui s'enroule autour d'elle et l'enserme entre ses crochets. Le grand reptile correspond probablement au « serpent ancien » plongé dans les ténèbres que mentionne Jean dans sa *Révélation*<sup>352</sup>. Satan, d'aspect humain, est doté d'une chevelure hirsute démoniaque et d'une longue queue qui rappelle la bestialité de son personnage. Pour s'être comparé à Dieu, l'Ange déchu devient la proie d'une gigantesque créature terrifiante.

La page enluminée de cet Hexateuque constitue une des rares images romanes de la Chute des anges. Elle représente, comme au folio 16 du Junius 11, le moment où Satan et ses serviteurs sombrent en Enfer jusqu'à la Fin des Temps. La composition accentue davantage le fossé ange/démon, ciel/terre, monde inférieur/monde supérieur. La rupture entre le Bien et le Mal apparaît encore plus explicite que dans le précédent ouvrage.

Les enluminures de la *Paraphrase d'Aelfric* de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, comme celles du Junius 11 de l'an Mil, offrent des similitudes dans le traitement du thème de la Chute des anges. Elles représentent de façon identique l'abaissement de Satan, désormais doté d'attributs animaux ; elles le montrent rejeté vers un monstre dévorateur. Mais, l'histoire de la déchéance de Satan occupe une place beaucoup plus importante dans le Junius 11, et on peut même s'interroger sur la répétition, à quelques pages d'intervalle, aux folios 3 et 16, du même épisode de la Chute des anges. Comment définir le lien qui unit ces images ? La récurrence de cet épisode peut paraître étrange si l'on considère la rareté du thème de la Chute des anges dans les arts visuels, au début du Moyen Âge. La clarté de l'illustration du folio 3 suffirait à évoquer la déchéance de Satan. Au sein d'un recueil de poèmes dédiés à Adam, Ève et leurs premiers descendants, la Chute des anges permet

---

352 *Apoc.*, XII, 9 : « Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui ».

peut-être de souligner la responsabilité de Satan dans l'apparition du péché. Cet épisode sert à identifier le Mal qui désormais se tapit dans la Gueule d'Enfer et qui, par la suite, s'attaque aux enfants de Dieu<sup>353</sup>. À ce lien causal, s'ajoute sans doute aussi un lien analogique : la Chute des anges rebelles annonce le Péché Originel et établit un rapport de similitude entre le sort de l'humanité et la destinée tragique des anges déchus. Les enluminures du *Manuscrit de Caedmon* détaillent, en effet, le déroulement parallèle de la destinée de Satan et du sort d'Adam et d'Ève. Le folio 3 retrace l'histoire symbolique du diable, origine du Mal, que le *Manuscrit de Caedmon* situe au début de la Création, tandis que la seconde représentation, qui s'insère dans le récit du Péché Originel, atteste la dureté du châtement, met en scène un Enfer qui se referme sur lui-même, et suggère une prison éternelle. Le point de départ se lit au folio 3 où l'engloutissement ne concerne que Satan. La Gueule d'Enfer poursuit sa tâche page 16 et absorbe la population angélique bannie. La Chute des anges, décomposée en deux images, renvoie à deux péchés contre Dieu et à leur châtement : le premier, l'orgueil de Satan, châtié au folio 3, préfigure et explique celui de l'humanité représenté au folio 13 par Adam et Ève, face au démon tentateur. L'Enfer absolu, dès lors, se dessine et se construit au folio 16. Gueule et citadelle à la fois, elle reçoit des anges qui préfigurent les hommes damnés, avant de devenir une cellule impénétrable. La Gueule léonine au folio 3 laisse place, aux folios 17 et 20, à une cité aux murailles discontinues : le gouffre animal disparaît. Sur la dernière enluminure (folio 34) consacrée au Péché Originel, l'Enfer, de forme arrondie et de couleur noire, s'apparente à une cellule (folio 36). Elle ne s'ouvre que par une porte, invisible de l'extérieur, qu'emprunte un démon, messenger de Satan, pour corrompre Adam et Ève figurés au-dessus. Cette dernière image met en valeur le fait que la destinée de Satan et celle de l'humanité sont liées.

Pour illustrer la Chute des anges rebelles, les enlumineurs du Moyen-Âge s'éloignent du texte de Luc, évoquant un « Satan précipité du ciel comme un éclair » (10, 17-18). Ils représentent le plus souvent Satan qui a déjà été précipité dans l'abîme, cerné par « le feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges » (*Matth.* 25,

---

353 Le Mal apparaît dans le jardin d'Éden sous les traits d'un démon et non d'un serpent : il est le tentateur d'Ève. D'abord d'aspect angélique, il l'incite à croquer le fruit défendu aux folios 24 et 28. Il apparaît ensuite sous son vrai visage, page 31, face au couple suppliant.

41). Au travers de cet épisode initial, est abordé, tant dans les textes religieux que dans l'iconographie médiévale, la question de la naissance du premier péché. Derrière l'apparente perfection morale et physique<sup>354</sup> de l'Ange, telle que nous la montre le panneau supérieur du folio 3 du *Manuscrit de Caedmon*, Satan cache le plus mortel de tous les péchés, la convoitise : « tu as corrompu ta sagesse à cause de ta splendeur<sup>355</sup> ». Le « père du mensonge », selon Jean<sup>356</sup>, entraîne ensuite les hommes à la perdition et les amène à vivre en gens « dont les pensées sont aux choses terrestres<sup>357</sup> ». Satan ne bénéficie d'aucune miséricorde, il est jeté à terre dans ses propres bassesses, au creux de la Gueule d'Enfer. Instigateur du péché, sa faute ne peut être pardonnée et aucun salut n'est, semble-t-il, envisageable.

Dans l'imagerie médiévale, Satan et ses anges sombrent généralement dans un Enfer monstrueux thériomorphe, un Enfer vivant et non matériel, cannibale, au profil plutôt félin, chaotique et agité, angoissant car cerné de crocs, agressif, sauvage, lié aux profondeurs terrestres, clos, sans issue visible – nul ne peut s'en échapper – et enfin mortel, puisque même le corps angélique s'y anéantit et s'y métamorphose en misérable démon répugnant. Le gouffre aux caractères tératologiques accentués, une gueule dépourvue de corps, se double d'une complexe conception architecturale qui, au folio 16 du *Manuscrit de Caedmon*, prend la forme allusive d'une bouche. L'artiste suggère aussi la position inférieure de l'Enfer car la Gueule « nyctomorphe » surgit des ténèbres en bas de la miniature, dominée par le Ciel.

Le rôle de l'Enfer, dans la Chute des anges, n'est pas si marginal que Jérôme Baschet semble le penser<sup>358</sup>. La Gueule occupe une fonction importante dans la signification de l'épisode représenté, et cela bien avant le XIII<sup>e</sup> siècle, car ce n'est pas le caractère agressif de la Gueule qu'il faut appréhender, mais bien la valeur du symbole dans

---

354 *Ézéchiel*, 28, 12 : « Tu mettais le sceau à la perfection, Tu étais plein de sagesse, parfait en beauté ».

355 *Ézéchiel*, 28, 17 : « Ton cœur s'est élevé à cause de ta beauté, Tu as corrompu ta sagesse par ton éclat ; Je te jette par terre, Je te livre en spectacle aux rois ».

356 *Jean*, 8, 44 : « Vous avez pour père le diable, et vous voulez accomplir les désirs de votre père. Il a été meurtrier dès le commencement, et il ne se tient pas dans la vérité, parce qu'il n'y a pas de vérité en lui. Lorsqu'il profère le mensonge, il parle de son propre fonds; car il est menteur et le père du mensonge ».

357 *Philippiens*, 3, 19 : « Leur fin sera la perdition ; ils ont pour dieu leur ventre, ils mettent leur gloire dans ce qui fait leur honte, ils ne pensent qu'aux choses de la terre ».

358 J. Baschet, *Les Justices...*, op. cit., p. 256. Selon lui, « C'est le rejet des mauvais anges, hors de la sphère céleste, qui est l'élément essentiel. L'image se limite [...] à cette expulsion ».

l'image. L'iconographie de la Chute des anges oppose le Bien et le Mal qui se partagent l'image verticalement. La figure de l'ange exprime la puissance d'envol, la pureté et la perfection, à l'inverse de Satan qui, du fond de l'Enfer, suggère l'abaissement misérable, l'immoralité, la sauvagerie. La Chute de l'Ange, par antithèse, met en valeur la puissance divine ; la monstrueuse Gueule d'Enfer accentue la magnificence de la Jérusalem céleste. Comme l'indique Gilbert Durant, « la gueule, le gouffre [...] la tombe, les égouts et le labyrinthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension<sup>359</sup> ». Ainsi, la déchéance de Satan plongé dans le Tartare souligne la grandeur de Dieu qui s'élève dans les hautes sphères, et la Gueule d'Enfer met en valeur l'autorité du Ciel. La Gueule d'Enfer s'inscrit d'ailleurs dans un schéma « catamorphe » qui privilégie d'abord la descente, « aux Enfers », puis l'engloutissement des réprouvés ; la chute dans le gouffre constitue à elle seule une punition. Dans les images liées à l'action de « tomber » comme la Chute des anges rebelles, se manifeste l'angoisse humaine face à l'au-delà. La Gueule d'Enfer, réceptacle des mauvais anges, représente les ténèbres situées à distance de la lumière divine. La Gueule suggère aussi et surtout une fin en soi, la mort de l'âme, sa disparition. Au mouvement qui précipite Satan hors du Paradis succède une seconde déchéance, son anéantissement au fond d'une gueule monstrueuse.

La présence de la Gueule dans ce contexte d'expiation des anges déchus suscite des questionnements sur le Mal, son origine, sa survivance après le Jugement Dernier. Le caractère éternel du châtement infernal, tant pour Satan que pour les autres damnés, a fait l'objet de vives controverses dans l'Église, à la suite des analyses d'Origène sur ce sujet. Si les textes bibliques semblent concevoir un feu éternel préparé pour le diable et ses démons (*Matth.*, 25, 41), pour Origène, Dieu seul est éternel et exempt de cruauté, les peines subies par Satan et ses anges sont correctives, leur effet se fera sentir à une échéance plus ou moins longue. Origène évoque même l'élimination définitive du Mal : « le dernier ennemi appelé la mort sera détruit selon ce qui est dit, de sorte qu'il n'y aura plus rien de funeste puisque la mort ne sera plus, ni de différend puisqu'il n'y aura plus d'ennemi<sup>360</sup> ». Dans la pensée d'Origène, l'Enfer est donc temporaire et s'apparente à un

359 G. Durant, *op. cit.*, p. 141.

360 Origène, *Traité des Principes*, III, 5-6 (trad. H. Crouzel et M. Simonetti, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 269, 1980).

« Purgatoire<sup>361</sup> ». Les dessinateurs médiévaux, en accord avec les positions de l'Église au début du Moyen Âge, semblent s'écarter de cette vision optimiste et privilégier une permanence du châtement au-delà de la Fin des Temps.

### **2-3 La Gueule d'Enfer, prison éternelle du mauvais riche dans l'iconographie médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.)**

La Gueule d'Enfer s'intègre, ainsi que nous venons de le voir, dans diverses mises en images de textes tirés de l'Ancien Testament ou de récits empruntés aux œuvres apocryphes. Cependant, c'est surtout dans les *Évangiles* canoniques que puisent les artistes médiévaux : les scènes de la vie de Jésus racontées par les évangélistes et les paraboles qu'ils rapportent constituent l'essentiel de leur source d'inspiration. Or, ces textes font rarement allusion à l'Enfer. Matthieu, au chapitre 25 et Jean (5, 25-29) évoquent bien le Jugement Dernier et le châtement des pécheurs, mais sans entrer dans le détail de ce qui attend les damnés. Seul un passage de l'*Évangile de Luc*, la parabole de Lazare et du mauvais riche (16, 19-31), apporte des précisions sur le sort des âmes après la mort. Cette petite histoire<sup>362</sup> donne un nom et une forme au lieu qui accueille Lazare décédé : le Sein d'Abraham. Quant au riche, il est condamné au feu punitif. Mais l'évangéliste ne précise pas quelle apparence prend cette fournaise. L'iconographie romane s'empare de cette thématique et prête au tourment du mauvais riche des aspects divers. Parmi ces illustrations de l'Enfer, l'image de la Gueule béante, quoique modestement, trouve sa place.

#### *a) La parabole de Luc, un exemple de la conception chrétienne de la richesse*

Le récit de Luc oppose un *dives* – terme qui signifie « brillant » ou « riche » –, personne bien peu charitable, à Lazare, un malheureux mendiant. Les termes employés pour les nommer semblent préfigurer le sort qui les attend : le mauvais riche, désigné de

---

361 Comme le note Jacques Le Goff, dans *La Naissance du Purgatoire...* (*op. cit.*, p. 83), Origène croit en « un progrès continu [...] de l'âme après la mort ».

362 J. Le Goff, dans *La Naissance du Purgatoire...* (*op. cit.*, p. 65) se range à l'avis de Pierre Le Mangeur qui considère ce récit, non comme une parabole, mais comme un *exemplum*.

manière péjorative, indéfinie et générique, ne peut atteindre le Paradis et jouir d'une existence hypostatique, tandis que Lazare, dont le prénom, selon l'étymologie hébraïque signifie « Dieu aide », accepte sa faiblesse, ce qui laisse augurer qu'il deviendra riche de Dieu dans la béatitude céleste. La parabole s'insère dans une partie de l'*Évangile de Luc* où sont rapportés les propos de Jésus sur les qualités nécessaires pour accéder au Royaume des Cieux et sur les comportements à éviter, parmi ceux-ci l'accent est mis sur la richesse indue. Ainsi, Jésus déclare aux pharisiens dont il est précisé qu'ils sont « avares » : « Ce qui est élevé parmi les hommes est une abomination devant Dieu » (*Luc*, 16, 14). La parabole se présente en fait comme une fable qui met en scène des individus particuliers et illustre les jugements de Jésus concernant la richesse : « Qu'il est difficile à ceux qui ont des richesses d'entrer dans le Royaume de Dieu » (*Luc*, 18, 24). Un certain nombre d'autres sources chrétiennes considèrent la richesse comme un piège semblable au stupre qui pervertit l'esprit humain<sup>363</sup>. L'indifférence de l'homme riche face à la misère implorante est fortement dénoncée par les Pères de l'Église, à la suite de Paul citant parmi les « ennemis de la croix » (*Philippiens*, 3, 19) ceux qui « ne pensent qu'aux choses de la Terre ». Pour Paul, dans la *Première Épître à Timothée*<sup>364</sup>, le supplice du pécheur est le produit de son appétit néfaste pour l'argent et les plaisirs terrestres. Tout au long du Moyen Âge, la possession de richesses demeure suspecte et est associée à Judas, le traître issu du cercle christique. L'apôtre qui livre le Christ pour trente deniers est souvent représenté après son suicide, une bourse pendue à son cou. Selon Jacqueline Leclercq-Marx, « son attribut – la bourse [...] – peut traduire un anti-judaïsme plus ou moins virulent<sup>365</sup> ». Dans la pensée médiévale comme dans l'iconographie, le mauvais riche s'associe à la figure de l'usurier qui, pour l'historien Jacques Le Goff<sup>366</sup>, est un voleur de temps, car Dieu seul maîtrise l'ordonnement des

363 Voir notamment, à propos du lien avarice/luxure, J. Le Goff qui établit un rapport évident entre argent sale et sexualité orale dans « La Bourse et la vie... », *op. cit.*, p. 1234, et J. Leclercq-Marx, « Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane... », *art. cit.*, p. 56, à propos de Prudence, *Psychomachie* (éd. et trad. M. Lavarenne, C. U. F., p. 66, v. 456-457) *uasto ore inihans*, et de Grégoire le Grand, *Moralia in Job*, 14, 63 (éd. et trad. A. Bocognano, Paris, 1974) *quasi patens os avariciae*.

364 *Timothée*, 6, 9-10 : « Ceux qui veulent s'enrichir tombent dans la tentation, dans le piège et dans beaucoup de désirs insensés et pernicieux qui plongent les hommes dans la ruine et la perte. Car l'amour de l'argent est la racine de tous les maux ; et quelques uns, en étant possédés, se sont égarés loin de la foi, et se sont jetés eux-mêmes dans bien des tourments ».

365 J. Leclercq-Marx, « Le rapport au gain... », *art. cit.*, p. 63.

366 J. Le Goff, « La Bourse et la vie... », *op. cit.*, p. 1283-1291.

éléments. À l'image du paresseux, le *dives* se laisse dominer par son oisiveté. Sa cupidité immorale s'oppose aux règles de vie prônées par Jésus.

Dans la parabole de Lazare et du mauvais riche<sup>367</sup>, Luc ne fournit aucun renseignement sur l'origine de la fortune du riche, seule son indifférence à l'égard des plus démunis est signalée. Le riche propriétaire, attablé avec ses convives, ne se soucie que de lui-même et de son confort. En quelques traits, l'évangéliste dresse le portrait d'un personnage suffisant qui ne se préoccupe que du luxe de ses vêtements et de l'abondance de ses repas ; le mauvais riche qu'il évoque n'est pas un avare, or, il est fréquemment représenté sous les traits de celui-ci la bourse au cou, supplicié par des diables<sup>368</sup>. La pauvreté de Lazare est également suggérée en peu de mots : affamé, couvert de plaies, il ne suscite aucune compassion. Il apparaît rejeté de l'espèce humaine ; seuls les chiens se soucient de son existence. La vie de Lazare et du mauvais riche est juste esquissée, leur mort rapidement évoquée. La parabole s'intéresse surtout à ce qu'il advient d'eux après leur décès et elle distingue très concrètement les deux séjours qui leur sont réservés après leur mort. Du fond de sa fournaise, le mauvais riche supplie Dieu de soulager sa peine et d'apaiser sa soif<sup>369</sup> (« Je souffre cruellement dans cette flamme [...] Il s'écria : Père Abraham, aie pitié de moi, et envoie Lazare, pour qu'il trempe le bout de son doigt dans l'eau et me rafraîchisse la langue »). Mais, il ne

---

367 *Luc*, 16, 19-21 : « Il y avait un homme riche, qui était vêtu de pourpre et de fin lin, et qui chaque jour menait joyeuse et brillante vie. Un pauvre, nommé Lazare, était couché à sa porte, couvert d'ulcères, et désireux de se rassasier des miettes qui tombaient de la table du riche ; et même les chiens venaient encore lécher ses ulcères ».

368 On citera surtout le frontispice du *Beatus de Silos* (Londres, B. L., Add. ms 11695, folio 2r) daté de 1109, reproduit dans J. Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Eleventh and Twelfth Centuries*, Londres/Turnhout, 2002, p. 36-37, et étudié plus en détail par J. Yarza, « *El Infierno del Beato de Silos* », dans *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelone, 1987.

En ce qui concerne l'Auvergne, on verra dans l'ordre de leur parution : C. Flavian, « Recherches sur le thème de l'avare, de l'usurier et du mauvais riche dans la sculpture du diocèse de Clermont (Auvergne) aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », *Société des Amis des Arts et des Sciences de Tournus - Centre International d'Études Romanes*, n° 94, 1995, p. 107-183 ; P. Baumann, « *The Deadliest Sin : Warning against Avarice and Usury on Romanesque Capitals in Auvergne* », *Church History*, n° 59, 1, 1990, p. 7-18.

Pour le nord de l'Espagne, voir E. Arragones Estella, « Avaricia », dans *La Imagen del Mal...*, *op. cit.*, p. 159-165 et P. Rodrigues Barral, « *Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la luxuria a proposito de su representacion en la escultura romanica catalano-aragonesa* », dans *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigacion del Monasterio de Santa Maria la Real*, n° 21, 2005, p. 9-28.

Parfois, l'avare peut aussi être la proie de dragons comme, par exemple, aux chapiteaux de la Porte des Comtes à Saint-Sernin de Toulouse. Selon M. Durliat, dans *La Sculpture romane de la route de Compostelle*, *op. cit.*, p. 103, cet acharnement de monstres sur les damnés relève d'une image de l'Enfer où sont punis les avares et les luxurieux.

369 *Luc*, 16, 24.

démontre pas pour autant une quelconque volonté de conversion ou de repentir. Alors qu'il n'a montré aucune compassion pour Lazare toute sa vie durant, le mauvais riche fait preuve de sollicitude, mais uniquement vis à vis des membres de sa famille (« C'est pour qu'il leur atteste ces choses, afin qu'ils ne viennent pas aussi dans ce lieu de tourments », *Luc*, 16, 24) et demande en vain à Abraham de leur épargner la damnation<sup>370</sup>. L'absence de rémission spirituelle du riche creuse l'abîme qui le sépare de Lazare : « Dans le séjour des morts, il leva les yeux ; et, tandis qu'il était en proie aux tourments, il vit de loin Abraham, et Lazare dans son sein » (*Luc*, 16, 23).

La parabole décrit un renversement de l'ordre des choses par delà la mort<sup>371</sup>. Ainsi, l'être heureux sur terre devient une âme réprouvée qui subit l'Enfer, l'homme déshérité qui a enduré tant de souffrances de son vivant, lui, monte vers le Ciel. En effet, Lazare bénéficie d'une véritable ascension, porté par des anges, alors que le corps du mauvais riche est inhumé, recouvert de cette terre à laquelle il était égoïstement attaché : « Le pauvre mourut, et il fut porté par les anges dans le Sein d'Abraham. Le riche mourut aussi, et il fut enseveli » (*Luc*, 16, 22). L'âme du pauvre, autrefois tourmentée, s'élève vers le Sein d'Abraham pour trouver le repos éternel, pendant que le mauvais riche se voit rabaisser à un rang inférieur.

#### *b) Une iconographie fidèle au texte : le riche dans la fournaise*

Ce renversement tant physique que moral qui modifie complètement la situation des deux personnages, le riche et le pauvre, constitue le cœur du message moral de l'histoire de Lazare ; il est traduit de façons très diverses dans les œuvres romanes qui mettent en scène la parabole de Luc. L'Enfer réservé à celui qui a manqué de charité et le royaume divin promis à celui qui a manqué de tout constituent donc les principaux décors de cette péripécie. Les artistes romans illustrent très fidèlement le « Sein d'Abraham ». Pour représenter le « séjour des morts » qui accueille le mauvais riche, ils

---

<sup>370</sup> *Luc*, 16, 27-31 : « ils ont Moïse et les prophètes ; qu'ils les écoutent [...] Et il dit : non, père Abraham, mais si quelqu'un des morts va vers eux, ils se repentiront [...] Et Abraham lui dit : « S'ils n'écoutent pas Moïse et les prophètes, ils ne se laisseront pas persuader quand même quelqu'un des morts ressusciterait ».

<sup>371</sup> *Luc*, 16, 25 : « Abraham répondit : Mon enfant, souviens toi que tu as reçu tes biens pendant ta vie, et que Lazare a eu les maux pendant la sienne ; maintenant, il est ici consolé, et toi, tu souffres ».

utilisent des motifs diversifiés. Le plus souvent, le *dives* est tourmenté par des diables<sup>372</sup>, c'est le cas dans plusieurs œuvres sculptées, comme sous le porche, côté sud, de Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne, début du XII<sup>e</sup> s.), sur différents chapiteaux, au nord du portail occidental de Saint-Lazare d'Autun (Saône-et-Loire, XII<sup>e</sup> s.), au sud de la nef de La Madeleine de Vézelay (Yonne, 1130), dans l'abside de l'abbaye de Vigeois (Corrèze, XII<sup>e</sup> s), ou encore sur un chapiteau déposé au musée lapidaire de Nevers (Nièvre, XII<sup>e</sup> s.). Dans le *Codex Aureus d'Echternach*<sup>373</sup> ou d'*Epternacensis* (fig. 180), l'enlumineur semble s'être inspiré du récit de Luc qui ne mentionne qu'un Séjour des morts en flammes : deux diables ailés emportent l'âme du riche vers l'Enfer où brûlent par groupes séparés des damnés blancs et bruns, tandis que Satan, énorme, est enchaîné dans le feu.

Deux autres enluminures au dessin similaire illustrent les demeures éternelles de Lazare et du mauvais riche en se référant fortement à l'*Évangile de Luc* : la *Bible de Manerius*<sup>374</sup> (fig. 174) et la *Bible de Saint-Germain-des-Près*<sup>375</sup> (fig. 175). Dans l'une comme dans l'autre, l'Enfer et le Paradis sont nettement séparés<sup>376</sup>. Ces manuscrits proposent une vision littérale des séjours de l'au-delà, constituant deux espaces distincts, juxtaposés, et reliés par une banderole.

Dans ces deux Bibles, le mauvais riche, à gauche, est prisonnier d'une fournaise, mais il subit en même temps le supplice de la dévoration de la part de monstres qui s'attaquent à lui. Aux créatures engouffrantes, s'ajoute, sur le folio de la *Bible de Saint-Germain-*

---

372 Voir les études de M. Angheben, *Les Chapiteaux romans de bourgogne. Thèmes et programme*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 351-352 et p. 382-384, et de E. Proust, « Vigeois (Corrèze), un ensemble de chapiteaux historiés en Bas-Limousin, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 137, 1992, p. 49-63. Sur un chapiteau du cloître de Saint-Pierre de Moissac ainsi que sur le porche de Saint-Marcel de Bourges à Lagraulière, datés tous deux du XII<sup>e</sup> s., figurent uniquement la mort du mauvais riche : à Moissac, le *dives* apparaît dans le sein de Satan, lequel est assis aux côtés d'Abraham, et à Lagraulière, s'ajoute une pesée des âmes au-dessus du lit de mort du riche.

373 *Codex Aureus d'Echternach* ou d'*Epternacensis*, 1030-1040 (Nuremberg, Musée National Germanique, HS 156142), folio 78r. J. Le Goff y fait allusion dans *Un Moyen Âge en images*, Paris, éd. Hazan, 2007, p. 170-171.

374 *Bible de Manerius*, France de l'est, 1185-1195 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 10, folio 128v, *Lazare au Paradis et le mauvais riche en Enfer*).

375 *Bible de Saint-Germain-des-Près*, Saint-Germain des Près, 1185-1195 (Paris, BnF, ms lat. 11534), folio 204v, *Lazare au Paradis et le mauvais riche en Enfer*. Voir l'analyse de la miniature dans J. Baschet, *Les Justices...*, op. cit., p. 244-245 et sa reproduction dans W. Cahn, *La Bible romane. Chefs d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg, éd. Office du livre, 1982, p. 278.

376 *Luc*, 16, 26 : « D'ailleurs, il y a entre nous et vous un grand abîme, afin que ceux qui voudraient passer d'ici vers vous, ou de là vers nous, ne puissent le faire ».

*des Près*, un objet de supplice caractéristique, une marmite disposée au-dessus des flammes et remplie de têtes de damnés apeurés. Or, l'association de bêtes terrifiantes et d'un chaudron constitue une des images habituelles de l'Enfer dans les représentations du Jugement Dernier à l'époque gothique. Le jugement immédiat du riche, dans cette enluminure, est donc assimilé au châtimement éternel des pécheurs à la Fin des Temps. À l'ordre divin s'oppose le chaos maléfique. Dans les deux cas, Lazare, réduit à son visage, apparaît au creux d'un drapé suspendu et maintenu par Abraham. Il ne quitte pas des yeux le riche qui l'avait rejeté et humilié. La banderole, sur laquelle est inscrit la plainte « Père Abraham, aie pitié de moi », traverse l'image extraite de la *Bible de Manerius*. De cette manière, est représentée la promiscuité visuelle du Paradis et de l'Enfer sur laquelle insiste le texte de l'Évangile (*Luc*, 16, 23). Cependant, les enlumineurs de la fin du XII<sup>e</sup> siècle introduisent dans leurs œuvres des éléments qui les éloignent de la simple illustration de la parabole évangélique. En effet, l'Enfer de la *Bible de Manerius* est sans cesse approvisionné ; un diable transporte sur ses épaules un damné en empruntant la porte de l'Enfer laissée entrouverte. Ainsi, le jugement personnel du mauvais riche permet de délivrer un message universel sur le sort des pécheurs. Enfin, une cité située en haut du folio, à la fois dans la *Bible de Manerius* et dans la *Bible de Saint-Germain-des-Près*, pourrait incarner la Jérusalem céleste, autrement dit le Royaume des Cieux annoncé par le Nouveau Testament qui domine l'ensemble de la scène. Le Sein d'Abraham est, peut-être, selon Jacques Le Goff « la première incarnation du Purgatoire », mais il fait aussi le lien avec l'Ancien Testament. Le Patriarche représente, en effet, le Juste avec lequel Dieu fait alliance dans la Genèse, ainsi que celui qui est prêt à tuer son fils (*Genèse*, 22), épisode considéré par les commentateurs chrétiens comme l'annonce du sacrifice christique.

### *c) Le riche condamné à la Gueule d'Enfer*

Dans certaines illustrations de la parabole du riche et de Lazare, plus rares, le monde du châtimement qui accueille le *dives* prend la forme monstrueuse de la Gueule d'Enfer. On peut se demander si la présence de ce motif, de même que la place qui lui est accordée dans l'ordonnancement des scènes, modifient le sens du récit évangélique.

À Saint-Michel d'Hildesheim (fig. 191), est conservée l'image romane la plus ancienne connue associant une Gueule d'Enfer à cette parabole : le mauvais riche gît dans une fournaise attisée par le souffle d'une tête monstrueuse. Sur la partie médiane de la colonne en bronze, datée de 1015, dite du Christ de Bernward, se succèdent en spirale des épisodes de la vie publique de Jésus auxquels l'artiste a associé la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (fig. 192). Le récit de Luc est précédé par une image de la malédiction des Pharisiens accusés par le Christ d'hypocrisie envers leurs semblables et envers Dieu<sup>377</sup>. À la suite de cette scène, figure, sur la colonne, la rencontre de Jésus et de Zachée<sup>378</sup>, un homme bon qui partage ses richesses<sup>379</sup>, l'antithèse donc du riche égoïste de la parabole de Lazare. Enfin, le Christ sauveur et compatissant réalise plusieurs miracles et guérit deux aveugles à Jéricho<sup>380</sup>.

377 *Luc*, 14, 17 : « Les pharisiens, qui étaient avares, écoutaient aussi tout cela, et ils se moquaient de lui. Jésus leur dit : Vous, vous cherchez à paraître justes devant les hommes, mais Dieu connaît vos cœurs; car ce qui est élevé parmi les hommes est une abomination devant Dieu. La loi et les prophètes ont subsisté jusqu'à Jean ; depuis lors, le royaume de Dieu est annoncé, et chacun use de violence pour y entrer. Il est plus facile que le ciel et la terre passent, qu'il ne l'est qu'un seul trait de lettre de la loi vienne à tomber » ; 11, 39-44 : « Mais le Seigneur lui dit : Vous, pharisiens, vous nettoyez le dehors de la coupe et du plat, et à l'intérieur vous êtes pleins de rapine et de méchanceté. Insensés ! Celui qui a fait le dehors n'a-t-il pas fait aussi le dedans ? Donnez plutôt en aumônes ce qui est dedans, et voici, toutes choses seront pures pour vous. Mais malheur à vous, pharisiens ! Parce que vous payez la dîme de la menthe, de la rue, et de toutes les herbes, et que vous négligez la justice et l'amour de Dieu : c'est là ce qu'il fallait pratiquer, sans omettre les autres choses. Malheur à vous, pharisiens ! Parce que vous aimez les premiers sièges dans les synagogues, et les salutations dans les places publiques. Malheur à vous ! Parce que vous êtes comme les sépulchres qui ne paraissent pas, et sur lesquels on marche sans le savoir » ; ou encore dans l'*Évangile de Matthieu*, 23, 27 : « Malheur à vous, scribes et pharisiens hypocrites ! Parce que vous ressemblez à des sépulchres blanchis, qui paraissent beaux au dehors, et qui, au dedans, sont pleins d'ossements de morts et de toute espèce d'impuretés ».

378 Contrairement à l'histoire du mauvais riche, celle de Zachée est rarement représentée en sculpture romane. On l'observe toutefois à Saint-Nectaire (Auvergne), à Nogaro (Midi-Pyrénées) et à Arnac (Limousin).

379 *Luc*, 19, 1-10 : « Jésus, étant entré dans Jéricho, traversait la ville. Et voici, un homme riche, appelé Zachée, chef des publicains, cherchait à voir qui était Jésus ; mais il ne pouvait y parvenir, à cause de la foule, car il était de petite taille. Il courut en avant, et monta sur un sycomore pour le voir, parce qu'il devait passer par là. Lorsque Jésus fut arrivé à cet endroit, il leva les yeux et lui dit : Zachée, hâte-toi de descendre ; car il faut que je demeure aujourd'hui dans ta maison. Zachée se hâta de descendre, et le reçut avec joie. Voyant cela, tous murmuraient, et disaient : Il est allé loger chez un homme pécheur. Mais Zachée, se tenant devant le Seigneur, lui dit : Voici, Seigneur, je donne aux pauvres la moitié de mes biens, et, si j'ai fait tort de quelque chose à quelqu'un, je lui rends le quadruple. Jésus lui dit : Le salut est entré aujourd'hui dans cette maison, parce que celui-ci est aussi un fils d'Abraham. Car le Fils de l'homme est venu chercher et sauver ce qui était perdu ».

380 *Matthieu*, 20, 29-34 : « Lorsqu'ils sortirent de Jéricho, une grande foule suivit Jésus. Et voici, deux aveugles, assis au bord du chemin, entendirent que Jésus passait, et crièrent : Aie pitié de nous, Seigneur, Fils de David ! La foule les reprenait, pour les faire taire ; mais ils crièrent plus fort : Aie pitié de nous, Seigneur, Fils de David ! Jésus s'arrêta, les appela, et dit : Que voulez-vous que je vous fasse ? Ils lui dirent : Seigneur, que nos yeux s'ouvrent. Ému de compassion, Jésus toucha leurs yeux ; et aussitôt ils recouvrèrent la vue, et le suivirent ».

L'illustration de la parabole du riche et du pauvre Lazare présente le festin dressé pour le riche et ses convives. Elle insiste sur les souffrances de l'indigent. Le riche somptueusement vêtu, attablé, seul, au cœur d'une enceinte fortifiée, découpe, semble-t-il, un morceau de pain pour ses besoins personnels sans se soucier de Lazare qui s'avance vers lui. Alors qu'il est souvent représenté en haillons, le pauvre porte ici un habit, mais son visage grêlé et ses jambes recouvertes d'ulcères témoignent de sa misérable condition. Et, conformément au texte évangélique, deux chiens sont postés dans le dos du mendiant ; l'un d'eux lèche ses plaies.

Le sculpteur montre ensuite Lazare et le mauvais riche rejoignant les lieux de l'au-delà qui leur sont promis. Le riche suppliant, nu, subit son châtement aux portes d'une grande demeure et tente de s'extirper de la fournaise au-dessous de laquelle se trouve une Gueule d'Enfer. Dans l'encadrement de la porte, une gueule au profil humanoïde<sup>381</sup> crache les hautes flammes qui cernent le condamné. Pourvue d'un long nez légèrement crochu et de pommettes joufflues, cette créature est couverte d'une épaisse fourrure qui accentue son aspect sauvage. Sa situation en contre-bas du Paradis rappelle son appartenance au monde inférieur et sa soumission au domaine du Bien. Dans cette iconographie, la Gueule tient vraisemblablement le rôle de sentinelle de l'Enfer. Placée sur le seuil de la cité maléfique, elle en bouche aussi l'entrée. Cependant, la Gueule est également l'instrument de l'Enfer, car elle produit les flammes qui supplicient le mauvais riche. Loin d'être seulement un élément dévorateur, un simple auxiliaire, la tête infernale de la colonne d'Hildesheim est déterminante car elle donne une dimension monstrueuse au châtement. Pour souligner le lien métaphorique qui existe entre les deux épisodes de la parabole illustrés ici, la demeure du riche est représentée comme le pendant de la cité diabolique, les deux s'opposant au Royaume de Dieu symbolisé par la figure paternelle d'Abraham. Le sculpteur place côte à côte le château aux nombreuses tours et à l'enceinte crénelée dans lequel le riche jouit de ses biens et la forteresse infernale où croupit le pécheur durement puni. Cette image complexe joue ainsi sur les proportions et les places des personnages et des décors pour délivrer un message

---

381 Le type humanisé de cette Gueule d'Enfer est peu fréquent au Moyen Âge, sinon, comme nous l'avons vu, dans des œuvres plus anciennes, tels le *Psautier d'Utrecht* (Hautvillers, déb. IX<sup>e</sup> s., Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, ms 32, folios 5, 9, 14v, 30v, 59, 66 et 79) et le *Psautier de Stuttgart* (Saint-Germain des Près, déb. IX<sup>e</sup> s., *Landesbibliothek*, ms Cod. Bibl., folio 111r).

symbolique. La véritable supériorité ne se situe pas du côté de ceux qui possèdent les biens terrestres mais réside, au contraire, du côté des déshérités, comme il est annoncé dans *Marc* (10, 31) et *Matthieu* (19, 30) : « Plusieurs des premiers seront les derniers, et plusieurs des derniers seront les premiers ». Dans la première scène, le riche domine par sa stature et sa position le pauvre Lazare. Mais, dans l'au-delà, la grandeur divine d'Abraham, de taille proportionnelle à la hauteur des murs de la ville, soulève Lazare vers les cieux, tandis que le riche, de très petites dimensions, disparaît presque à mi-corps, rongé par les flammes du péché que recrache la Gueule d'Enfer. Au milieu des flammes, apparaissent de petites têtes, symboles, sans doute, d'autres âmes damnées et torturées. Le Royaume des morts et sa Gueule monstrueuse ne sont donc pas strictement réservés au *dives*, mais concernent d'autres pécheurs, ce qui confère à la parabole une portée plus générale.

Sur la colonne de Saint-Michel d'Hildesheim, la Gueule ajoute une dimension monstrueuse au feu punitif. Ce motif à la symbolique infernale forte devient, sous sa forme animale, le décor privilégié de la peine du riche dans les illustrations de la parabole de Luc, durant tout le XII<sup>e</sup> siècle.

Une page enluminée de la *Bible de Saint-Omer*<sup>382</sup> (fig. 177) représente ainsi la parabole associée à deux illustrations de scènes de la vie de Jésus tirées pour l'une de l'*Évangile de Jean*<sup>383</sup> et pour l'autre, d'un chapitre du début de l'*Évangile de Luc*<sup>384</sup>. Le folio 16r est divisé en quatre panneaux. Dans la partie supérieure, à gauche, figure le Christ qui refuse la couronne offerte par la population de Galilée, tandis qu'à droite, est représentée l'expulsion de Jésus par les habitants de Nazareth. En dessous, sur le panneau de gauche, apparaissent côte à côte, à l'extérieur d'une luxueuse demeure crénelée, Lazare et le mauvais riche ; sur le panneau de droite, ces mêmes personnages sont représentés après leur mort (fig. 178). Ces quatre tableaux réunis sur la même page sont associés selon des principes d'analogie et d'opposition. D'une part, le sort du

382 *Bible de Saint-Omer*, Saint-Omer, fin XII<sup>e</sup> s. (La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, ms 76 F 5), folio 16r, *Parabole du riche et du pauvre Lazare*.

383 *Jean*, 6, 15 : « Et Jésus, sachant qu'ils allaient venir l'enlever pour le faire roi, se retira de nouveau sur la montagne, lui seul ».

384 *Luc*, 4, 29-30 : « Et s'étant levés, ils le chassèrent de la ville, et le menèrent jusqu'au sommet de la montagne sur laquelle leur ville était bâtie, afin de la précipiter en bas. Mais, Jésus, passant au milieu d'eux, s'en alla ».

misérable est comparable à celui du Christ : comme le Messie, Lazare ne possède aucune richesse terrestre et peut être chassé par ses semblables. Cette similitude est soulignée par le geste du Christ qui semble désigner de sa main droite les images de la parabole. D'autre part, Jésus est représenté comme l'antithèse du mauvais riche. Le Christ rejette la fonction de souverain car il ne s'intéresse pas aux biens de ce monde, il s'éloigne de la ville hostile, muni seulement d'un livre. Le riche, de son côté, montre son attachement à ses possessions en interdisant l'entrée de sa maison. Dressé sur le seuil, il lance ses chiens sur celui qui s'approche de sa porte.

Dans cette Bible française, le mauvais riche ne dîne pas en joyeuse compagnie, comme il est de coutume ; la représentation originale de ce personnage inhospitalier illustre moins la parabole que la conception évangélique de la richesse, considérée comme un péché et comme un obstacle à l'entrée dans le Royaume Céleste. Par son attitude vindicative, il s'éloigne du message de compassion prôné par le Christ et se rapproche au contraire de ceux qui chassent Jésus de Nazareth. Les deux scènes placées dans la diagonale se répondent en effet. L'enlumineur a représenté de façon similaire les portes voûtées en plein-cintre de la maison du riche et de la ville. Le geste des habitants qui rejettent le Christ venu leur apporter la Bonne Nouvelle est semblable à celui du *dives* qui refuse l'hospitalité au pauvre. À la porte de sa maison, il pointe du doigt Lazare. Il ignore que sous les traits de ce mendiant vêtu d'un pagne, qui tend son écuelle, c'est le Christ lui-même qu'il menace : « J'ai eu faim et vous ne m'avez pas donné à manger ; j'ai eu soif et vous ne m'avez pas donné à boire, [...] j'étais nu, et vous ne m'avez pas vêtu. [...] toutes les fois que vous n'avez pas fait ces choses-là à l'un de ces plus petits, c'est à moi que vous ne les avez pas faites » (*Matth.* 25 , 42-45). Loin de la simple illustration de la parabole de Lazare et du riche, ce folio de la *Bible de Saint-Omer* montre la cohérence du message christique concernant la richesse et justifie, de ce fait, le châtement terrible qui attend le mauvais riche.

La représentation du sort des deux personnages après leur décès est juxtaposée à la scène précédente, sans transition. La parabole est suffisamment connue pour que l'enlumineur ne s'embarrasse pas des détails de l'histoire, et préfère porter l'accent sur les conséquences inéluctables de l'absence de charité. Le monde d'en haut, destiné aux élus et le monde d'en bas, réservé aux réprouvés se distinguent nettement. Dans la partie

supérieure du cadre, Abraham, tel un père, accueille les élus en son sein. Lazare porte la main à son cœur en signe de reconnaissance envers les bienfaits divins. Le Patriarche de l'Ancien Testament semble impassible. Il piétine le monde infernal. L'Enfer a l'apparence d'une caverne souterraine arrondie, à la fois sombre et enflammée, elle contraste fortement avec le Paradis baigné de lumière. L'Enfer, cerné d'une bordure de teinte orange, apparaît clos. Il est peuplé de créatures démoniaques et sauvages : un diable velu, à gauche, et un monstre hybride, peut-être un dragon, à droite. Ce dernier tire la langue au-dessus de la tête d'un damné effrayé. Une gueule, légèrement excentrée, ouvre grand ses mâchoires. De type léonin, comme souvent dans les œuvres influencées par le modèle anglo-normand, elle est disposée de profil. Cette dernière engloutit à mi-corps les réprouvés. La Gueule, remplie d'âmes, dépourvue de crocs, lève le regard vers le haut. Elle est alimentée par un démon, qui pousse le mauvais riche vers le gouffre animal tout en tirant sur la bourse qui pend autour de son cou comme pour l'entraîner vers les abysses. Les lignes de la composition créent une double orientation que traduit le diable, ravisseur d'âmes : il esquisse un mouvement vers la droite en propulsant le mauvais riche entre les maxillaires du monstre, mais, en même temps, son geste attire le personnage alourdi par le poids de l'or vers le fond. La chute est suggérée à la fois par le regard du monstre tendu vers Abraham et par l'action du démon qui tire sur le cou du condamné. L'Enfer promis à l'avare est à la fois une prison et un lieu de torture : les damnés sont maintenus entre le plafond de la caverne et le creux des mâchoires du monstre, le feu y brûle éternellement, des bêtes insatiables tourmentent les pécheurs dont la douleur se lit sur les visages. La scène illustre sans doute le commencement du supplice infernal pour le riche qui tente une ultime prière, montre sa bouche ou sa langue, et quémande un peu d'eau à Dieu afin qu'il soulage sa peine<sup>385</sup>.

Le folio 16r de la *Bible de Saint-Omer* reprend donc le schéma narratif de la parabole de Lazare construit sur une double antinomie : la pauvreté de Lazare et la vie agréable du riche d'une part, la douceur du Sein d'Abraham pour les misérables et les douleurs du châtiment pour le *dives* puni, d'autre part. Mais, l'enlumineur a donné à l'histoire une portée plus générale en l'associant à des épisodes de la vie du Christ. Il met en relief la

---

385 Pour M. Angheben, dans *Les Chapiteaux romans de Bourgogne...*, *op. cit.*, p. 351, à propos de Raban Maur, *De ecclesiastica disciplina*, III : « la soif endurée par le mauvais riche en Enfer est due aux péchés de gourmandise et de vanité qu'il a pratiqué durant ses festins ».

proximité de Jésus avec les plus misérables, il insiste sur les similitudes entre le Sauveur et Lazare, chassés tous deux. Il souligne l'opposition entre le message du Christ et la possession de richesses. Il transforme le rôle du riche de la parabole qui d'indifférent aux souffrances est devenu agressif. Lorsqu'il représente le riche refusant l'entrée de sa maison au mendiant, le riche ferme, en fait, sa porte à Jésus et s'attachant seulement à ses biens terrestres, contrairement au Seigneur qui les refuse, il s'oppose à la volonté divine. Il rejoint ainsi les maudits « dans le feu éternel<sup>386</sup> » promis à ceux qui, ne pratiquant pas la charité, se sont détournés de Dieu.

Dans une lettre historiée enluminée d'un missel<sup>387</sup> de la fin du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 179), tout comme sur le folio de la *Bible de Saint-Omer*, les protagonistes de la parabole de Luc sont représentés dans des séjours éternels qui apparaissent superposés et bien délimités : le Paradis et ses élus occupent la partie supérieure du feuillet, et l'Enfer, lieu de châtiment réservé au mauvais riche, est situé dans la partie inférieure. L'artiste, dans l'espace limité de la lettrine, n'a conservé du récit évangélique que son dénouement : le sort de Lazare et du mauvais riche après la mort. Dans la partie supérieure, au centre, Abraham, tel un souverain, trône et porte sur ses genoux Lazare qui a ici les traits d'un petit enfant. Deux angelots, de part et d'autre du Père, tiennent deux âmes emmaillotées, sans doute des bienheureux méritants. Quant à la végétation luxuriante à l'arrière-plan, elle fait peut-être allusion à l'arbre de vie ou, plus généralement, au jardin d'Éden. Si tel est le cas, le pauvre mendiant aurait rejoint le Paradis de manière définitive. Au-dessous, en Enfer, des créatures monstrueuses tourmentent le mauvais riche : l'une lui accroche le bras, comme pour l'empêcher de demander secours, tandis que l'autre appuie sur sa tête afin de l'enfoncer au creux des mâchoires d'une double gueule. Le pécheur, au milieu des flammes, regarde avec une expression de souffrance et de désespoir le Patriarche qui ne lui accorde aucune attention. Le riche désigne de son doigt sa bouche, comme dans le dessin de la *Bible de Saint-Omer*.

La différence de proportion entre le monde céleste et l'Enfer déséquilibre la composition

386 *Matth.* 25, 41-42 : « Retirez-vous de moi, maudits ; allez dans le feu éternel qui a été préparé pour le diable et pour ses anges. Car [...] j'ai eu soif, et vous ne m'avez donné à boire ».

387 Missel, Soissons ou Champagne, fin XII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms lat. 833), folio 135v, *Lazare au Paradis et le mauvais riche en Enfer*. À propos de cette image de la confrontation du Paradis de Lazare et de l'Enfer du mauvais riche, voir J. Baschet, *Les Justices...*, op. cit., p. 244.

et souligne la mise à l'écart du damné. L'Enfer effrayant qui reçoit le mauvais riche est un lieu de relégation assujéti au Ciel qui le domine. L'attitude du riche, qui tente d'attirer l'attention du Père Abraham, confirme pourtant la proximité visuelle du Bien et du Mal, telle que le précise l'*Évangile de Luc*. La Gueule, véritable cadre de l'Enfer, jaillit des profondeurs et se dédouble pour accueillir le mauvais riche en son sein. Fuselée, pisciforme, elle semble surgir du fond bleu. La couleur bleue qui domine dans cette image s'avère ambivalente. Elle symbolise, dans la partie supérieure de la lettrine la voûte céleste, alors qu'en bas, elle pourrait souligner l'appartenance de la bête infernale aux abysses marins. Deux têtes bien espacées dessinent un monstre aux pointes particulièrement agressives : la bouche démesurément grande simule un gouffre, une sorte de puits dans lequel tombe le mauvais riche. Mais, l'Enfer dépasse les lignes de la lettre car le corps de la Gueule et les silhouettes sombres diaboliques se prolongent en dehors du cadre ornemental. À l'arrière plan et à l'extérieur des traits de l'initiale, on peut entrevoir également un décor rupestre, à moins qu'il ne s'agisse de la fournaise infernale qui se poursuit par delà l'image. L'Enfer semble donc se dérober : la Gueule, telle qu'elle apparaît dans ce missel, introduit une réalité géographique nouvelle car elle incarne ici les profondeurs de la mer qui s'ouvre pour engloutir les impies<sup>388</sup>. Le motif infernal choisi par l'enlumineur du missel champenois s'éloigne donc beaucoup du texte original de Luc.

Une œuvre monumentale, la frise romane de la cathédrale de Lincoln, datée de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, contient aussi une représentation de la parabole de Lazare et du riche (fig. 194), et, à l'instar des illustrations de la *Bible de Saint-Omer* ou du missel champenois, une Gueule infernale y symbolise l'Enfer où le mauvais riche est plongé. À la suite des panneaux consacrés aux vices châtiés et à la Descente du Christ aux Enfers, quatre bas-reliefs mettent successivement en scène des saints au Paradis, des élus dans le Sein d'Abraham, le festin du mauvais riche et, enfin, des damnés en Enfer au dessus desquels est allongé un défunt assisté par des anges.

---

388 *Nombres*, 16, 30-32 : « Mais si le Seigneur réalise un acte extraordinaire, si la terre s'ouvre pour les engloutir, eux et tout ce qui leur appartient, s'ils descendent vivants dans le monde des morts, vous aurez la preuve qu'ils se sont moqués du Seigneur. » ; « À peine Moïse avait-il fini de parler que le sol se fendit sous les pieds de Datan et d'Abiram » ; « La terre s'ouvrit et les engloutit avec leurs familles, de même que les partisans de Coré et tous leurs biens ».

Dans la scène du festin, le mauvais riche, personnage central, apparaît debout derrière une grande table recouverte d'un luxueux drapé, en compagnie d'une femme. Le riche montre du doigt Lazare qui mendie à l'extérieur de la maison. Le pauvre trouve porte close. Des formes difficilement discernables se dessinent à l'arrière d'une colonnette : l'aspect lacunaire, voire tronqué de cette partie de la sculpture empêche de reconnaître Lazare. Cependant, on devine la présence de chiens, ce qui permet d'identifier le mendiant.

De l'autre côté d'une colonne engagée du mur (fig. 195), des personnages sont figurés après leur mort. Un défunt allongé, peut-être Lazare, est veillé par des anges qui recueillent son âme et la préservent. En dessous, sur les deux tiers du support, se situe l'Enfer : trois damnés alignés, reconnaissables à leur nudité, chutent tête en bas dans une gueule monstrueuse. Aucun détail n'indique la présence du mauvais riche parmi eux. Un démon, armé d'un objet de torture, sans doute une fourche, saisit la taille d'un des réprouvés et l'enfonce au creux des mâchoires du monstre. La Gueule, sur le modèle anglo-saxon, appartient à l'espèce léonine : elle est dotée d'un long museau plat, d'un œil large en forme d'amande, de deux oreilles pointues et d'une ouverture buccale démesurée, ourlée de crocs aiguisés. Ce motif dépourvu de relief ressemble à la Gueule béante qui se dresse devant le Christ dans la Descente aux Enfers sculptée sur la même frise. Seule leur position les différencie. Mais cela suffit à modifier leur symbolique : à la Gueule verticale, semblable à une porte, qui s'ouvre pour libérer les Patriarches, se substitue une gueule renversée dans laquelle sombrent les âmes des damnés.

L'artiste rapproche visuellement le sort de Lazare et celui du *dives*, soulignant ainsi le contraste de leurs destinées, mais il les distingue nettement aussi. Le misérable, une fois mort, domine les réprouvés, ce que semble indiquer un plancher matériel qui le sépare du monde souterrain : aucun transfert n'est possible entre le monde céleste suggéré par les anges et l'Enfer des damnés, comme Luc le précise dans son Évangile. Sur cette frise, le Royaume Céleste a la particularité de se présenter sous deux formes : le Sein d'Abraham voisine avec une assemblée d'élus. Les âmes transportées par des anges qui sont accueillies par le Patriarche semblent donc destinées à un séjour provisoire, un « lieu d'attente des Justes<sup>389</sup> ».

---

389 J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire...*, op. cit., p. 66.

La parabole de Lazare et du mauvais riche s'inscrit ici dans un programme iconographique complexe qui l'associe, quoique dans une position marginale, à la frise de la façade où sont représentés les châtiments de l'avarice et de la luxure ainsi que la Descente aux Enfers<sup>390</sup>. Derrière le Christ, la figure d'Abraham sert de porte d'entrée vers la Jérusalem Céleste. Le Patriarche permet, en outre, de relier la représentation de la Descente aux Enfers à l'illustration de la parabole de Lazare et du mauvais riche. Le personnage biblique tiré de la Gueule d'Enfer par le Christ Rédempteur à gauche de la frise devient le refuge du pauvre Lazare, à droite de la composition. Les anges, situés autour d'Abraham et auprès de Lazare, servent de liens formels entre le monde humain et les domaines célestes. Cependant, aucun des personnages de la parabole n'est clairement désigné dans l'au-delà. Cette dépersonnalisation des acteurs contribue à donner à cette représentation une portée universelle et morale, qui permet d'associer les damnés de l'extrémité de la frise, tourmentés par des démons et des serpents, et ceux qui sont dévorés par la Gueule d'Enfer auprès du festin du mauvais riche. Les personnages torturés de la frise constituent des allégories des péchés capitaux, tandis que ceux qui sont jetés dans le gouffre zoomorphe sont les représentants des humains ordinaires, qui, quotidiennement, oublient de faire preuve de charité.

Ces panneaux se singularisent aussi par l'intérêt que le sculpteur a apporté à l'évocation du sort des élus. Généralement, l'accent est mis sur le châtiment du riche et parfois des damnés qui l'accompagnent. La frise de la cathédrale de Lincoln ne déroge pas à cette tradition iconographique : les pécheurs sont torturés par des serpents et des démons, et avalés par une Gueule infernale. Cependant, ce qu'il advient de Lazare et des élus est aussi détaillé. Entourés, transportés par les anges, les défunts méritants sont accueillis dans le sein protecteur d'Abraham, puis appelés à rejoindre la communion des saints. Les Patriarches eux-mêmes sont guidés par le Christ hors de la Gueule tenue en respect, et ils se dirigent vers le même domaine céleste.

Dans la plupart des représentations de la parabole de Lazare, l'opposition entre le sort des élus et celui des damnés est soulignée par la proximité spatiale de l'Enfer et du Sein d'Abraham. Dans cette œuvre anglo-normande, le contraste est rendu par la

---

390 Voir J. Leclercq-Marx, « Le rapport au gain illicite... », *art. cit.*, p. 60, « Le sculpteur n'a pas hésité à doter le même personnage des attributs traditionnels de l'avare et du luxurieux : [...] la bourse au cou et en proie à des serpents ».

juxtaposition de deux scènes : la première, figurée dans le haut du panneau, montre des anges prenant soin d'une âme ; la seconde, au-dessous, représente des réprouvés dépersonnalisés brutalement précipités dans la Gueule infernale. Sont donc ainsi rapprochés, pour être opposés, les traitements différents qui attendent élus et damnés dans l'au-delà. Les lieux, par contre, sont nettement séparés.

Le personnage essentiel de la partie de la frise qui associe Descente aux Enfers et parabole de Lazare est, en fait, le Christ. L'œuvre illustre son double rôle : le Juge sépare les bons des méchants et condamne les damnés à la Gueule d'Enfer ; le Rédempteur sauve ceux qui le méritent, qu'il s'agisse des personnages illustres ou du plus modeste des humains.

La représentation de la parabole de Luc n'est pas toujours incluse dans une série de scènes au sens multiple ou dans une œuvre monumentale comme la frise de la cathédrale de Lincoln. Il arrive également, plus rarement, qu'elle trouve sa place sur un simple chapiteau. Une illustration de cet épisode dans laquelle apparaît le motif de la Gueule d'Enfer orne ainsi deux chapiteaux espagnols de la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Les chapiteaux érodés de San Juan de Duero à Soria en Castille et León (fig. 206) et de Santa Maria de Tudela<sup>391</sup> en Navarre (fig. 207 à 210), tous deux situés dans des cloîtres distants d'une centaine de kilomètres, présentent les étapes essentielles de l'histoire que conte Luc : le repas du mauvais riche, l'accueil de Lazare dans le Sein d'Abraham et le riche précipité dans l'Enfer. Dans l'espace réduit du chapiteau, les artistes espagnols ont adopté des configurations différentes pour mettre en scène les différentes parties du récit. Les choix iconographiques qu'ils ont faits ont sans doute apporté des nuances significatives au message évangélique. Dans les deux exemples, le *dives* est attablé ; trois invités l'accompagnent sur le chapiteau de Soria, ils sont quatre, dont une femme, sur la sculpture de Tudela. Sur le chapiteau navarrais, le festin, copieusement garni, occupe seul presque deux faces de la corbeille ; le riche, au centre de la table, est mis en évidence, sculpté en relief dans l'angle du chapiteau. La maison du riche apparaît plus détaillée à Tudela : une porte, munie de ferrures et de gonds, sépare la salle du banquet d'un jardin planté de grands arbres. C'est dans cet espace

---

391 Voir, au sujet de ces sculptures romanes, E. Arragones Estella, *op. cit.*, p. 163-165 et A. de Egry, « *La escultura de la catedral de Tudela* »..., *art. cit.*, p. 101-102.

naturel extérieur qu'attend le mendiant. Le riche, sur le chapiteau de Soria, occupe aussi l'angle de la corbeille, mais la répartition des invités, deux à la droite de l'hôte, un seul à sa gauche, crée un déséquilibre et rapproche les deux personnages de la parabole tout en soulignant leur contraste : le pauvre esseulé est séparé de la salle de réception par une simple cloison pendant que le riche, entouré d'amis, saisit une coupe. À gauche de la table, une Gueule d'Enfer paraît se situer à l'intérieur de la propriété.

Les deux chapiteaux espagnols ne mettent nullement en scène la mort des personnages : le monde terrestre dans lequel vivent riches et pauvres est confronté directement à l'au-delà des âmes. À San Juan de Duero, toute une face du chapiteau représente l'Éden, qui est placé à l'opposé du somptueux repas. Lazare est porté par un ange, puis il se tient près d'Abraham. La Gueule d'Enfer destinée au riche, par contre, partage une partie de la face sur laquelle est représenté le repas, et est ainsi rejetée symboliquement vers le monde humain. Sur le chapiteau de la cathédrale de Tudela, l'artiste a positionné en vis-à-vis du banquet, un au-delà scindé en deux lieux antagonistes. Le Paradis prend la forme d'un Abraham paternel : Lazare, représenté comme un petit enfant, est assis sur les genoux du Patriarche. L'Enfer, matérialisé par une gueule, fait face au Paradis, mais un arbre stylisé se dresse entre les séjours de l'au-delà et crée une distance entre eux.

Sur les deux chapiteaux, la Gueule s'inscrit de profil : elle est dotée d'un œil proéminent et elle est figurée comme remplie de flammes consumant le corps du pécheur. Le monstre de San Juan de Duero, plutôt félin, est pourvu d'une fourrure composée de très longs poils et possède, en outre, une oreille. D'aspect plus terrifiant, la Gueule sculptée à Tudela arbore une série de crocs tranchants ; elle s'apparente à l'espèce reptilienne, comme en témoigne sa peau rugueuse recouverte d'écailles. La typologie de la Gueule de caractère reptilien renvoie aux profondeurs obscures car le serpent, qui rampe au sol, reste, dans l'imaginaire chrétien, indissociable de la terre et du péché. Le mauvais riche, au creux de la bête, semble représenté nu. Ce dernier paraît résigné, les mains jointes sur le ventre. Les flammes qui cernent le damné et de petites têtes démoniaques dissimulées dans la végétation ajoutent au caractère effrayant du lieu de châtement.

En dépit de certaines ressemblances dans l'illustration de la scène du banquet et dans la symbolique adoptée pour représenter l'Enfer (la Gueule) et le Paradis (Abraham), les

différences significatives dans la disposition des éléments sur chacun des chapiteaux espagnols traduisent sans doute des divergences dans l'interprétation de la parabole de Luc. À San Juan de Duero, l'artiste souligne la survivance spirituelle de Lazare qui, une fois transporté par un ange, se fait consoler par Abraham. Le spectateur suit alors en partie le périple du miséreux jusqu'à l'Éden. Le sculpteur représente l'état provisoire de l'âme de Lazare dans une phase intermédiaire ; l' élu sera ensuite confié à Dieu pour l'éternité. À l'inverse, le mauvais riche atteint directement l'Enfer, un séjour dont le caractère définitif est rendu par l'image de l'engloutissement dans la Gueule. L'âme du dives s'embrace immédiatement. Ainsi, la composition scindée en deux parties distingue clairement le divin et le satanique, et oppose deux destinées. La Gueule ouverte est associée à l'image du festin. Le drapé de la nappe fait écho aux ridules du monstre : ce détail accentue la relation étroite suggérée entre l'Enfer animal et le comportement du riche envers Lazare. Un rapport cause/conséquence s'établit d'un point de vue iconographique. Les vices commis, qu'il s'agisse de l'excès d'orgueil du riche, de son égocentrisme, de sa vanité ou de sa gourmandise, engendrent le supplice infernal incarné ici par la Gueule dévorante qui est juxtaposée à la table de banquet. En conclusion, on peut dire que la parabole de Luc, représentée sur le chapiteau de Soria, insiste sur le jugement individuel de chacun des personnages.

L'image de la parabole à Santa Maria de Tudela, elle, se différencie des autres représentations étudiées. L'artiste œuvrant à Tudela a joué surtout sur les contrastes et les renversements. Dans la scène du banquet, l'intérieur, la maison fermée par une lourde porte, close sur les plaisirs égoïstes de ses occupants, s'oppose à l'extérieur, le jardin arboré, dans lequel est rejeté le pauvre. Cependant, les mêmes végétaux se dressent auprès de la demeure du riche et dans l'au-delà, soulignant ainsi la continuité entre le comportement humain durant la vie terrestre et le sort de l'âme après la mort. Dans la scène qui représente l'au-delà, les deux personnages, Lazare et le riche, sont figurés de façon totalement antithétiques. Le riche au visage sans expression de révolte ou de souffrance semble prendre conscience de ses méfaits et s'enfonce sans un geste dans l'ancre zoomorphe. L'innocence de Lazare est, elle, soulignée par l'apparence qui lui est donnée par le sculpteur, celle d'un petit enfant bercé par un Abraham paternel. Le Sein d'Abraham et la Gueule infernale sont placés au même niveau : ainsi l'habituel

antagonisme haut/bas se trouve gommé. Pourtant, la taille modeste du riche contraste avec la stature majestueuse du Patriarche. La supériorité d'Abraham sur le damné n'est pas matérielle, elle est morale.

Lazare n'est sans doute pas encore au Paradis, qui ne saurait voisiner avec la Gueule infernale. On peut donc penser que dans cette image de l'au-delà de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, « le Sein d'Abraham [est] la première incarnation chrétienne du Purgatoire<sup>392</sup> ». Lazare et le mauvais riche, tels qu'ils sont représentés sur le chapiteau du cloître de la cathédrale de Tudela, sont l'objet d'un jugement immédiat. Ils entrent après leur mort dans des lieux opposés, mais peut-être aussi dans des temporalités différentes. La tendresse paternelle d'Abraham augure pour Lazare d'une entrée ultérieure au Paradis. La brutalité de la Gueule enflammée suggère, elle, une issue immédiate beaucoup plus terrible pour le riche.

#### *d) Des similitudes iconographiques avec un autre pécheur, l'avare*

Dans la tradition iconographique du Moyen Âge, le lieu de tourment du mauvais riche apparaît donc souvent comme une extrapolation de l'Enfer des damnés, où se retrouvent les coupables des péchés les plus graves, parmi lesquels figure l'avarice. Dans des compositions similaires à celles qui illustrent la parabole de Lazare et du mauvais riche, la Gueule d'Enfer engloutit un avare ; la bourse qu'il porte autour du cou symbolise le poids du péché commis<sup>393</sup>. Sur le chapiteau nord du portail occidental de Saint-Bertrand-de-Comminges<sup>394</sup> (XII<sup>e</sup> s.), une Gueule-gouffre renversée avale à mi-corps un personnage ; un énorme sac, rempli certainement de pièces d'or, se dessine sur sa poitrine (fig. 202). Des serpents mordent les bras de l'avare, pendant que deux diables le torturent avec leurs fourches, dans une attitude semblable à celle des démons qui attaquent le riche dans l'illustration de la parabole de Lazare dans la *Bible de Saint-*

---

392 Jacques Le Goff, évoque la parabole de Lazare et du mauvais riche, dans *La Naissance du Purgatoire...*, *op. cit.*, p. 66.

393 À Fornovo di Taro, sur un relief encastré de la façade, daté du début du XIII<sup>e</sup> siècle, un avare doublé d'un changeur – sa table d'activité flotte au-dessus de lui, faute de place – et affublé de plusieurs bourses occupe la partie centrale de l'image consacrée à l'Enfer. Un monstre léonin ouvre grand sa gueule pour recevoir les âmes qui tombent entraînées par des diables. Voir l'étude de S. Stocchi, *Émilie romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1984, p. 149-154 et celle de J. Leclercq-Marx, dans « Le rapport au gain illicite... », *art. cit.*, p. 49-50.

394 M. Durliat et V. Allègre, *Pyrénées romanes*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1969, p. 151.

*Omer*<sup>395</sup>. Sur la peinture murale de la nef de l'église de Asnières-sur-Vègre<sup>396</sup> (Sarthe, milieu XII<sup>e</sup> s.), dans une immense gueule pleine de réprouvés entassés, Satan accueille l'avare dans une attitude qui parodie Abraham portant Lazare sur ses genoux<sup>397</sup> (fig. 181). À Sainte-Marie de Uncastillo (Aragon), la présence de la Gueule d'Enfer reste discutable. Sur un des chapiteaux nord de l'abside<sup>398</sup> (fig. 211 et 212), des diables précipitent des damnés dans les flammes. L'avare, reconnaissable à sa bourse, figure sur la face de gauche. À droite, est représenté le décès d'un homme. Son âme, symbolisée par un petit homme, s'échappe de sa bouche avec son dernier souffle et des diables tentent de s'en emparer. Une scène presque identique illustre la mort du mauvais riche sur le porche de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac. Mais, à Uncastillo, à l'angle de la corbeille, surgit une Gueule d'Enfer prête à absorber le pécheur<sup>399</sup>.

La fréquence du thème de l'avare en Enfer influence probablement le sens donné au châtiment du riche. Ce dernier apparaît moins comme un égoïste indifférent à autrui que comme un pécheur condamné pour sa richesse même. Associé au péché capital de l'avarice, le riche est souvent présenté au cœur d'une monstrueuse gueule qui ne représente pas une épreuve momentanée, mais plutôt la menace de l'anéantissement irrémédiable.

Dans ces quelques images de la parabole, le riche tout comme Lazare sont représentés avant et après leur mort. Tout rachat des erreurs passées semble proscrit : l'artiste, à l'époque romane, insiste d'ailleurs sur la voie du vice que choisit le riche ; le folio 16r de la *Bible de Saint-Omer*<sup>400</sup> le montre même en train de chasser brutalement le mendiant.

395 *Bible de Saint-Omer*, Saint-Omer, fin XII<sup>e</sup> s. (La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, ms 76 F 5, folio 16r, *Parabole de Lazare et du mauvais riche*.

396 Voir C. Davy, *La Peinture murale dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, p. 314, et J. Leclercq-Marx, « Le rapport du gain illicite... », *art. cit.*, p. 50.

397 À noter qu'à Asnières-sur-Vègre, un autre personnage, identifié comme un avare, est chargé, tête en bas, sur les épaules d'un démon.

398 Voir au sujet de ce chapiteau, A. Capellas Lopez, *Aragon roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1971, p. 358 et P. Rodriguez Barral, *La Imagen de la justicia divina...*, *op. cit.*, p. 183-185.

399 Un motif similaire, situé à l'angle d'un des chapiteaux nord de la nef de l'église de Fuentidueña (XII<sup>e</sup> siècle, fig. 190), compose la représentation d'une pesée des âmes. Une gueule imposante, grimaçante, dotée de cornes semble soutenir l'anse d'un chaudron rempli de damnés. Son emplacement, son rictus bouche béante, rappelle l'image de Sainte-Marie de Uncastillo et n'incarne sans doute pas ici la Gueule d'Enfer à proprement parler, mais sert, ici, de motif menaçant.

400 *Bible de Saint-Omer*, Saint-Omer, fin XII<sup>e</sup> s. (La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, ms 76 F 5), folio 16r, *Parabole du riche et du pauvre Lazare*.

L'écrit évangélique transmet une parole d'espoir pour les opprimés qui sont libérés de la misère terrestre. Qu'il s'agisse de la source textuelle ou de l'iconographie de la parabole de Lazare et du mauvais riche, il n'existe finalement pas de Purgatoire pour ceux qui n'écoutent pas le message évangélique. Damnés, ils gémissent avant que leur sort ne soit scellé. Le destin final de l'âme se dévoile, et cela, dans des temps précédant le retour ultime du Christ. Le repentir et l'humilité ouvrent la porte du Ciel, tandis que des comportements inverses conduisent à l'Enfer.

Les concepteurs des programmes iconographiques optent à nouveau, dans cette thématique, pour un schéma dit « catamorphe » car le personnage, figuré à mi corps, sombre, s'enfonce dans la Gueule d'Enfer, léché par les flammes, comme dans la lettre historiée du missel champenois<sup>401</sup>. Cependant, l'engloutissement semble moins accentué que dans l'image de la Chute des anges, par exemple. Le personnage n'est pas enchaîné, à l'inverse de Satan qui est dépeint pieds et poings liés. La plupart du temps, l'Ange déchu est figuré suppliant et périt entre les mâchoires aiguisées du monstre. Il perd ainsi son humanité. L'âme du riche, elle, souffre mais ne disparaît pas, elle semble, non pas anéantie, mais plongée dans l'attente d'un supplice éternel.

Dans ce contexte iconographique, la Gueule d'Enfer joue un rôle complexe. Tout d'abord, elle matérialise un lieu, séparé du Paradis, mais assez proche pour en être visible. Pour ce faire, les artistes, lorsqu'ils représentent Lazare et le riche dans l'au-delà, rapprochent demeure céleste et antre infernal qu'ils superposent ou placent côte à côte. Cette disposition est complètement différente de celle que l'on trouve dans les Jugements Derniers où les deux domaines sont totalement séparés. Mais, la Gueule d'Enfer n'est pas un simple lieu, un contenant tel qu'une forteresse ou une grotte. Proche du dragon, elle constitue en elle-même un instrument de supplice avec ses crocs qui déchirent et son gosier empli de flammes. Elle apporte une dimension monstrueuse au châtement. Enfin, en raison de son aspect hybride, de sa taille démesurée, elle est le symbole du Mal. Elle révèle la laideur du péché qu'elle punit.

La Gueule qui personnifie l'Enfer du mauvais riche contient souvent plusieurs damnés, ce qui confère à la parabole une valeur générale. Certaines compositions, sur des

---

401 Missel, Soissons ou Champagne, fin XII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms lat. 833), folio 135v, *Lazare au Paradis et le mauvais riche en Enfer*.

chapiteaux notamment, inscrivent l'Enfer dans une réalité qui semble le miroir inversé de la vie terrestre. Dans cette mise en scène, le *dîves* apparaît comme l'homme entaché par le Pêché Originel. Il est responsable de sa damnation en raison de ces vices résumés par l'image du festin ; ce rapport cause/conséquence apparaît clairement à San Juan de Duero à Soria, par exemple, où les ondulations de la nappe sont reprises sur le pelage de la Gueule infernale toute proche.

Le plus souvent, les illustrations romanes de la parabole de Lazare et du mauvais riche, insistent donc sur le lien de cause à effet entre le comportement humain et le sort immédiat de l'âme après la mort. La Gueule d'Enfer, étrangère à toute réalité humaine, créature merveilleuse, introduit la notion d'éternité dans un jugement immédiat, antérieur au Jugement Dernier.

L'Enfer représenté par une gueule verse du côté animal et monstrueux, alors que la figure d'Abraham donne du Paradis une image humaine et paternelle. Le choix du motif de la Gueule d'Enfer pour le châtiment du riche et celui du sein accueillant du Patriarche pour l'élus, par leur dissemblance, donnent une réalité visuelle à la distance irréductible entre le Bien et le Mal, évoquée par l'évangéliste : « il y a entre nous et vous un grand abîme » (*Luc*, 16, 26).

### 3- La Gueule, contre-modèle de l'*Ecclesia*

Dans des illustrations d'épisodes bibliques, de *Psaumes* ou de mythes chrétiens tels que la Chute des anges, la Gueule d'Enfer se présente comme l'antithèse monstrueuse du domaine céleste. De la même façon, elle s'oppose visuellement au Sein d'Abraham dans plusieurs représentations de la parabole du riche et du pauvre Lazare. Parfois, la Gueule d'Enfer peut être confrontée à des images positives du Christianisme telles que les saints, la Vierge Marie ou l'*Ecclesia* elle-même. La présence de ce motif infernal met en relief la puissance de l'Église et de ses intercesseurs.

### 3-1 La perdition face à la sainteté

Ainsi, une baie murée, sur le mur-pignon sud du transept de Notre-Dame, anciennement Saint-Outrille de Châtillon-sur-Indre (Indre, fin XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.), accueille trois reliefs romans sculptés qui représentent, en haut, un Christ en gloire (fig. 186). Dans la partie inférieure, deux panneaux rectangulaires sont placés côte à côte : à gauche, est illustrée sans doute la légende de saint Outrille, à droite, le monde maléfique. L'Enfer des pécheurs se présente comme une gueule surnaturelle.

Le Christ en majesté, situé dans une mandorle soutenue par deux anges, domine la composition. Nimbé, il trône dans sa fonction de juge comme l'indique sa main levée. En outre, il tient sur ses genoux un livre ou un cartulaire : cet objet ne pourrait-il pas contenir la liste des élus dans un contexte des Fins dernières ?

Le compartiment inférieur de gauche met en scène la destinée d'un personnage, probablement saint Outrille. Celui-ci, armé d'une épée, prend l'ascendant sur un brigand qui brandit une massue au-dessus d'un persécuté sans défense. Après avoir remporté son duel face à son adversaire, le saint accède semble-t-il directement au Salut. Redoutable avec les oppresseurs, usant de la violence pour secourir les misérables, il rejoint, après son décès, un autre personnage dépourvu d'ailes et porteur d'une clef. Il ne peut s'agir d'un ange comme cela est de tradition dans l'iconographie. Il incarne sans doute plutôt saint Pierre, l'envoyé de Dieu qui accompagne le méritant vers son ultime demeure. Saint Pierre, présenté dans sa fonction psychopompe, suggère à lui seul l'existence du séjour des bienheureux qui ne nous est pas donné à voir. Le miséricordieux saint Outrille, désigné par le Christ, tourne le dos à l'Enfer et semble voué à la plénitude.

Le lieu de châtiment des pécheurs bénéficie, lui, d'une représentation détaillée. Quelques démons se comportent en bourreaux : ces êtres hybrides tourmentent les réprouvés à l'aide d'outils tranchants. Un diable, accroupi, aux oreilles de lièvre, observe avec intérêt le dénouement du duel guerrier entre le brigand et saint Outrille. Il se tient prêt à accueillir de nouvelles âmes dans son royaume. Dans l'angle droit, un monstre, sculpté de profil, ouvre grand ses mandibules qui surgissent pour happer les hommes que Dieu a exclus du monde céleste. La créature infernale présente une forme atypique : elle est dotée de crocs tranchants, d'une truffe aplatie, triangulaire et irrégulière, et d'un

œil rond creux. Ces éléments physiques suffisent à qualifier le monstre d'imaginaire. Dans l'espace confiné du cadre, un damné souffre, transpercé par les instruments de torture des suppôts du diable qui le projettent en direction de la Gueule. Un autre réprouvé se précipite au creux de la mâchoire infernale ; il retient de sa main gauche la lance d'un démon qui menace ses yeux.

En l'occurrence, est faite l'allusion au Jugement Dernier sans qu'il s'agisse d'une représentation eschatologique habituelle. Le jugement divin est individuel et symbolique. C'est l'issue du combat qui détermine le sort des âmes. Le saint qui protège devient un élu accueilli par l'apôtre Pierre, tandis que l'agresseur violent est voué au châtiment<sup>402</sup>. À l'Enfer peuplé de créatures démoniaques composites, s'oppose l'image de deux hommes élus, saint Oustrille qui a voué son existence au secours des malheureux et Pierre. Le Paradis n'est pas représenté, il est simplement suggéré par la présence de l'apôtre qui invite le saint à le suivre. Le sort des pécheurs est au contraire explicite : ces derniers sont destinés à un Enfer abyssal, un monde de terreur dont la bouche monstrueuse constitue le seuil.

Le saint de l'église Notre-Dame à Châtillon-sur-Indre est présenté comme un modèle de vie qui conduit au Salut. Son image invite à la prière : la protection du saint permet au fidèle d'échapper à l'Enfer. L'église médiévale insiste sur la nécessité d'un intercesseur auprès de Dieu. Ce rôle d'intermédiaire entre le Christ et les pécheurs est ici prêté à saint Oustrille. Mais, dans d'autres images médiévales, il peut être aussi imparti à Marie. Afin de souligner l'importance de celle-ci, les artistes la confrontent à la puissance terrible du Mal qui prend la forme de la Gueule infernale.

### **3-2 La Vierge dominant l'Enfer**

À Anzy-le-Duc<sup>403</sup> (Saône-et-Loire, fin XII<sup>e</sup> s.), par exemple, sur le tympan du portail sud (fig. 182), l'Enfer s'insère dans un raccourci de l'histoire du Salut qui associe

---

402 Le damné de gauche semble tenir une massue identique à celle du brigand combattu par Oustrille. La scène infernale apparaît donc comme la suite logique du péché de violence.

403 Voir à propos du portail de l'église, *Tympan romans*, La Pierre qui vire, Zodiaque, 1966, p. 195 ; E. Mâle, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922, p. 430.

des scènes extraites de l'Ancien Testament et des Évangiles. La composition représente, dans la partie supérieure, des temps différents de l'histoire chrétienne de l'homme. Sous le cintre de l'arcature, à gauche, une Vierge à l'enfant reçoit la visite des rois Mages (*Matth.* 2, 9-11), tandis qu'à droite deux événements génésiques se déroulent, la tentation d'Adam et Ève et l'épisode du couple honteux après le péché (*Genèse*, 3, 1-7). Au-dessous, sur le linteau<sup>404</sup> (fig. 185), sont représentés les séjours éternels destinés aux âmes. Au centre du tympan (fig. 183), Marie, rendue majestueuse par sa stature soulignée par son trône abrité sous un dôme, tient sur ses genoux son fils. Loin de la jeune accouchée entourée de Joseph et d'animaux, la Vierge surplombe les rois humbles qui se prosternent devant elle. Marie tourne le dos à Adam et Ève qui commettent la faute originelle (fig. 184). Dans le jardin d'Éden, les deux personnages s'interrogent, comme le souligne la mimique d'Adam qui porte sa main à son menton. Au faîte de l'arbre de la Connaissance, deux chérubins les observent. Le sort de l'humanité n'est pas encore scellé. Mais, le couple originel figure à nouveau à droite, horrifié, le sexe dissimulé sous des feuillages : autour du tronc, s'enroule le Serpent tentateur, le péché a été commis. Dans la première scène, Ève regarde le Diable qui l'attire et, d'un geste complice, lui tend le bras ; de l'autre main, elle incite Adam à décrocher la pomme interdite. L'attitude d'Ève la rend coupable et la désigne comme celle qui a engendré tous les maux de la terre. Cette femme, qui est à l'origine des torts de l'humanité, s'oppose à la Nouvelle Ève qui symbolise, elle, l'espoir et la Rédemption.

Au-dessous des deux scènes antagonistes (l'Adoration des Mages et le Péché Originel), le relief inférieur sculpté semble représenter le jugement des âmes. À l'extrémité sud du linteau, bons et méchants rejoignent les demeures éternelles. À gauche, la Cité céleste, gardée par un ange aux ailes déployées, a déjà accueilli les élus ; à droite et au centre, la Gueule d'Enfer, placée dans le prolongement du trône marial, est alimentée par un monstre serpentiforme. Des anges, des démons et des humains, en attente de leur destinée ou préalablement jugés, participent à la sentence. L'Enfer et le Paradis sont représentés à l'opposé l'un de l'autre, comme dans les Jugements Derniers. Cependant, cette disposition en vis-à-vis reste originale et suscite des questionnements. Le domaine

---

404 À l'époque romane, seul le portail de Perse (fig. 48), dans l'Aveyron, montre un Enfer relégué sur le linteau et l'exclut du tympan réservé aux figures célestes.

infernale, d'une part, occupe majoritairement l'espace, au centre du linteau. D'autre part, il est d'une rare violence. Deux démons encadrent un réprouvé transi de peur, en piétinent d'autres allongés sans défense sur le sol, et se dirigent vers la Gueule d'Enfer<sup>405</sup>. Cette dernière est représentée renversée : elle referme ses mâchoires armées de dents énormes sur le corps d'un personnage dont seule la tête dépasse. La forme arrondie des naseaux du monstre l'apparente aux félins. Toutefois, ses yeux globuleux grands ouverts et surmontés de sourcils broussailleux lui donnent un aspect anthropomorphe. Compte-tenu donc de l'implantation de la Gueule et de sa place symbolique au centre de la scène, elle pourrait marquer l'entrée de l'Enfer. Au monde infernal suggéré par le motif de la Gueule, s'ajoute un autre monstre peu souvent figuré : le Léviathan<sup>406</sup>. Il emmêle ses anneaux autour des damnés. Un démon cavalier chevauchant la bête précipite un pécheur dans la bouche infernale et, dans le même temps, tire un groupe de malheureux, nus et enchaînés qui n'ont, semble-t-il, aucune chance d'échapper à la volonté divine. Traînés vers la fournaise, ils sont également contraints et menacés par la queue de Léviathan dont la terminaison s'apparente à une gueule. Enfin, à l'extrémité droite du linteau, un ange vient chercher ou protège un second groupe d'âmes. À l'arrière de la figure céleste, on devine le plateau d'une balance, instrument habituel de la pesée des âmes.

Dans la composition du linteau, l'artiste insiste sur les peines infernales. Le châtiment se manifeste de manière redondante en empruntant plusieurs traits et figures : les damnés sont maltraités par des démons, torturés dans un brasier, étouffés par le Léviathan et, pour finir, engloutis par une bouche monstrueuse. De plus, l'ensemble des protagonistes, qu'il s'agisse des démons ravisseurs d'âmes, de l'ange décideur ou encore du Léviathan, converge vers la Gueule. Celle-ci se place, elle-même, dans l'axe vertical de la Vierge, donnant un sens symbolique à l'image.

---

405 Comme sur le linteau du portail d'Anzy-le-Duc, les damnés à la cathédrale d'Autun (fig. 19) s'acheminent en file indienne vers la droite pour se rendre en Enfer. La Gueule dévorante, certes présente au tympan de Saint-Lazare, est négligée dans sa fonction de porte de l'au-delà.

406 *Ps.*, 74, 14 : « Tu as écrasé la tête du crocodile, tu l'as donné pour nourriture au peuple du désert » ; 104, 26 : « Là se promènent les navires, Et ce léviathan que tu as formé pour se jouer dans les flots » ; voir également, *Isaïe*, 27, 1 : « En ce jour, l'Éternel frappera de sa dure, grande et forte épée le léviathan, serpent fuyard, le léviathan, serpent tortueux ; Et il tuera le monstre qui est dans la mer » ; et le *Livre de Job*, III, 8 : « Qu'elle soit maudite par ceux qui maudissent les jours, Par ceux qui savent exciter le léviathan ! » et les chapitres 40 et 41 qui se consacrent au Léviathan et à sa capture par le Seigneur.

Le portail de Anzy-le-Duc met l'accent sur les causes du péché et sur ses conséquences irréversibles<sup>407</sup>. Chaque élément iconographique est porteur d'une symbolique forte. À droite, la scène de la Tentation rappelle le Péché Originel et ses effets : la perte du Paradis terrestre, l'apparition du Mal et son châtement. Le Christ quant à lui, sous les traits d'un enfant, représente l'innocence face au péché et la puissance salvatrice. La Vierge, elle, qui a mis au monde le Messie, apporte l'espérance, à l'opposé d'Ève qui a suscité souffrance et mort. Dans cette image, Marie n'apparaît pas seulement comme la mère du Sauveur, elle occupe une place centrale et dominante (elle surplombe la Gueule) ; elle incarne la Reine des Cieux et symbolise l'Église protectrice<sup>408</sup>.

Concernant le motif de la Gueule d'Enfer, sa fonction sur le linteau est sujette à controverse. Jérôme Baschet<sup>409</sup> opte pour une interprétation originale. Pour lui, cette bouche n'avale pas les damnés, mais les déglutit. Selon l'historien, elle suggère une possibilité d'évasion ; loin d'être un élément infernal, la Gueule est le signe de la faveur divine. Ce point de vue optimiste ne semble guère justifié compte-tenu de la composition du portail. En effet, la Gueule d'Enfer est positionnée au centre du linteau. Tout un monde infernal s'agite autour d'elle : à la représentation habituelle des diables s'ajoute l'image terrifiante du Léviathan. Ainsi, la scène semble plutôt évoquer les tourments éternels que subissent les impies. La Gueule d'Enfer symbolise, à Anzy-le-Duc, l'engloutissement définitif qui les menace.

La Gueule d'Enfer, dans ces exemples sculptés français, est l'image repoussante du châtement auquel, cependant, l'homme peut échapper en s'inspirant de la vie des saints ou en bénéficiant de la protection de la Vierge. Le rôle de la mère de Jésus ne

---

407 Le portail est également soutenu par des colonnes surmontées de chapiteaux historiés qui représentent les vices : ils portent le monde, expliquent tant son passé que son avenir. À gauche, deux hommes se battent, ne peut-il pas s'agir du duel qui oppose violemment Abel et Caïn ? À droite, un damné ficelé se voit menacé par des gueules démoniaques, le châtement infernal se poursuit hors du linteau.

408 Sur le tympan de Neuilly-en-Donjon (Allier, XII<sup>e</sup> s.), dans une composition similaire à Anzy-le-Duc, la vierge à l'enfant souveraine soumet sous son pied deux monstres hybrides. Figure aussi le Péché Originel où Adam semble s'étouffer. Aurait-il déjà goûté le fruit défendu. Le Mal certes apparaît marginalisé – point de Gueule d'Enfer, de supplices, de démons ou de Léviathan – mais le sens de l'image semble évident : l'homme, par sa bêtise, serait responsable de l'apparition du diable que dompte Marie. Ainsi, le geste déplorable d'Ève est effacé par celui de la Vierge – elle offre la vie de son fils qui se donne en sacrifice pour sauver l'humanité –, et la faute du faible Adam est abolie par le Christ qui vient communier avec les mortels lors de la Cène et susciter l'espoir.

409 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 542-544.

cesse d'être valorisé par l'Église au cours des siècles. De ce fait, Marie, la nouvelle Ève, s'impose progressivement dans l'iconographie religieuse où elle participe à la libération des âmes de pécheurs repentis. Dans cette fonction d'intercesseur auprès de Dieu, elle se rapproche de l'Église elle-même. À l'instar de la Vierge, l'Église transmet le véritable message christique et accompagne le pécheur pour lui éviter le tourment éternel.

### 3-3 La Gueule d'Enfer, allégorie de l'incrédulité

L'Église et la Gueule d'Enfer, associées dans une dénonciation de l'Hérésie, sont représentées sur une page de l'encyclopédie rédigée par Lambert de Saint-Omer au début du XII<sup>e</sup> siècle, le *Liber Floridus*<sup>410</sup>. Sur le folio 253r (fig. 176), un grand Christ nimbé protège de son bras droit une femme couronnée, allégorie de l'Église (le mot ECCLESIA l'identifie), tandis qu'il repousse de sa main gauche un autre personnage féminin, désigné par le terme SYNAGOGA<sup>411</sup>. Cette dernière est représentée privée de sa couronne qui semble planer près de l'épaule du Christ. Alors que *Ecclesia*, qui brandit une hampe-croix, effleure une cuve baptismale, *Synagoga* se dirige vers la Gueule surmontée de l'appellation OS INFERNI, et dressée dans l'angle inférieur droit de l'image. La mâchoire entr'ouverte du monstre de type lupin est hérissée de crocs démesurés et rouges. La Gueule, ici, n'est pas le lieu de châtiment des damnés, elle symbolise la déchéance de la Synagogue. La place d'*Ecclesia* et de *Synagoga*, de part et d'autre du Christ, rappelle la mise en scène d'un Jugement. Le rejet de la Synagogue du côté de la Gueule d'Enfer illustre la culpabilité du peuple juif qui n'a pas reconnu le Rédempteur. Dans cette image riche en allégories, l'enlumineur fait passer un message clair : auprès de l'Église, le chrétien trouve le Salut par le baptême, les incrédules, en revanche, sont destinés à périr dans la Gueule d'Enfer. Ce motif peut donc servir d'outil de propagande, comme dans un autre manuscrit plus ancien, le *Livre de prières d'Aelwine*<sup>412</sup> (fig. 167) où l'enlumineur utilise l'image de la Gueule afin de dénoncer à la

410 *Liber Floridus*, Saint-Omer, déb. XII<sup>e</sup> s. (Gand, Bibl. de l'Université, ms UB 292), folio 253r, *Enfer*. Voir, sur ce manuscrit, Albert Derolez, *The Autograph Manuscript of the Liber Floridus : a Key to the Encyclopaedia of Lambert of Saint-Omer*, Turnhout, Brepols, 1998.

411 Sur la croix de Gunhild (1075), l'Église (ECCLESIA SANCTA) est à la droite du Christ, la Synagogue (SYNAGOGA) à sa gauche. Les inscriptions VITA et MORS figurent symétriquement en haut et en bas de l'objet.

412 *Livre de prières d'Aelwin*, Anglo-saxon, 1023-1035 (Londres, B. L., ms Cotton Titus D. 27), folio

fois la trahison du juif et l'incrédulité de l'hérétique. Dans le bas du folio 75v de cet ouvrage anglo-saxon, la Gueule infernale est associée aux personnages de Judas et d'Arrius, tous deux identifiés par des inscriptions. Pendant que ces derniers se recroquevillent en Enfer, le Mal est exclu du Ciel ; Satan chute entre les mâchoires béantes du monstre.

Les nuées supérieures, qui s'étendent sur presque toute la hauteur du dessin, s'inscrivent dans un cercle où trois personnages sont assis : de gauche à droite, la Vierge à l'enfant, Dieu le Père, et Dieu le fils (ou inversement). Une nouvelle fois, Marie est mise en valeur. Sa tête couronnée est surmontée d'un oiseau nimbé, probablement une colombe, elle est, comme sur le tympan du portail d'Anzy-le-Duc, la Reine des Cieux.

Sur cette enluminure, les divers protagonistes occupent des espaces inégaux en proportions et en valeur. À la Trinité sacrée associée à la Vierge, en haut, répond, en bas, une « Trinité » diabolique (Judas, Arrius et Satan) à laquelle s'ajoute la Gueule d'Enfer.

La Gueule, de petites dimensions, est reléguée comme souvent dans le fond de l'illustration. Elle est très largement dominée par les figures positives ; placée dans l'axe de la Vierge, elle semble écrasée sous le poids du monde divin. Malgré sa marginalisation, elle conserve sa première fonction de prison pour Satan. Néanmoins, la Gueule ne représente, ici, ni le Royaume du Mal dirigé par les diables, ni le lieu de supplice des pécheurs (luxurieux, avarés...), mais le lieu de relégation des ennemis principaux de l'Église.

---

75v, *Trinité*.

## Conclusion

Ainsi, la Gueule d'Enfer impose sa présence dans les contextes iconographiques les plus divers. Elle symbolise à elle seule l'entrée d'un lieu à l'intérieur duquel séjournent les hommes aux comportements répréhensibles : les impies évoqués par les *Psaumes*, le mauvais riche de l'*Évangile de Luc*, les adversaires de l'Église et l'opposant de Dieu, Satan. La Gueule incarne, pour les artistes, le monde infernal. Elle est considérée comme le réceptacle du feu punitif : par exemple, le *dives*, qui selon la parabole de Lazare, « souffre cruellement dans [une] flamme » (*Luc*, 16, 24), est fréquemment représenté plongé dans une bouche qui crache du feu. Lorsque est mis en évidence le motif de la Gueule d'Enfer, la dureté du tourment s'en trouve accentuée : à la souffrance de la fournaise s'ajoute la douleur de la dévoration et la crainte de cet anéantissement total. Quelques sculptures au contexte iconographique indéterminé, tels le relief déposé de la crypte de York Minster (Yorkshire, début XII<sup>e</sup> s., fig. 213), le chapiteau isolé de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault, fin XII<sup>e</sup> s., fig. 198) et la plaque émaillée de l'ambon de Klosterneuburg (1181, fig. 193), donnent de la Gueule d'Enfer une image riche de détails qui suggèrent nettement ces fonctions punitives et destructrices. Dans l'iconographie médiévale, le supplice de l'engloutissement par la bouche infernale concerne tant celui qui pèche contre son prochain comme le mauvais riche, que celui qui s'oppose à l'Église comme le juif ou l'hérétique. Finalement, seul l'Ange déchu n'est pas représenté absorbé au fond de la Gueule, mais plutôt retenu prisonnier entre les mâchoires béantes. Sur des feuillets du *Manuscrit de Caedmon* (fig. 162), Satan et la Gueule zoomorphe semblent indissociablement liés. Le bel Ange, après sa révolte, est transformé en un être hideux qui choit dans une créature encore plus monstrueuse que lui. Ces deux figures, Satan et la Gueule d'Enfer, personnifient donc, ensemble, le Mal apparu peu après la Création. Au premier péché d'orgueil commis par Satan fait écho le Péché Originel commis par Adam et Ève. Ce lien entre la naissance du péché et la Gueule d'Enfer est explicite sur de nombreuses enluminures du Junius 11 datées de l'An Mil et sur le tympan d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire, milieu XII<sup>e</sup> s., fig. 184). La Gueule apparaît également comme le symbole même du péché dans certaines compositions de la parabole de Lazare et du mauvais riche. En effet, le festin des

bourgeois égoïstes est représenté très proche du motif de la Gueule, notamment sur un chapiteau de San Juan de Duero à Soria (Castille et Léon, fin XII<sup>e</sup> s., fig. 206). Le rapport symbolique entre le péché et la Gueule infernale est donc fortement marqué dans l'imagerie romane.

La Gueule, qui représente à la fois le châtement et l'anéantissement définitif des damnés, s'oppose sur le plan symbolique et formel au Paradis des élus. Sa difformité animale la différencie du monde supérieur ; la distance entre les deux domaines de l'au-delà est plus grande encore que dans les illustrations du Jugement Dernier. C'est le cas dans la thématique de la Chute des anges où l'enlumineur du *Manuscrit de Caedmon* (folio 16, fig. 163) sépare clairement la Gueule des nuées célestes. L'artiste la représente s'enfonçant au cœur de la cité infernale et crée ainsi un effet d'éloignement. Dans les images de la parabole du riche et du pauvre Lazare, le respect du texte évangélique de Luc imposerait de montrer une proximité entre le Sein d'Abraham et la fournaise punitive ; or, sur la frise de la cathédrale de Lincoln (fig. 194) et sur un chapiteau du cloître de Sainte-Marie de Tudela (fig. 207), les deux séjours sont très espacés l'un de l'autre. Sur la sculpture navarraise, par exemple, la Gueule zoomorphe est située à l'inverse de la figure du Patriarche.

Dans toutes ces images, la monstruosité de la Gueule d'Enfer est fortement mise en valeur. Soit le motif occupe une place centrale sur le support, soit il est doté de proportions similaires à celles du Paradis. Il joue dans l'ensemble de ces œuvres, plus que dans les représentations du Jugement Dernier ou de la Descente aux Enfers, un rôle primordial. Son aspect hybride qui renvoie à l'imaginaire, au fantastique et au merveilleux suscite une fascination chez le spectateur. Cependant, la puissance de la Gueule, sa laideur horrificante et son action terrible sur les damnés créent aussi un sentiment de répulsion qui sert le message de l'Église.

**[E.]**

**Survivance et métamorphose de  
la Gueule d'Enfer dans les arts gothiques**

1- Pérennité du type traditionnel anglo-saxon de la Gueule d'Enfer  
[p. 263-273]

2- Évolutions et transformations du motif de la Gueule d'Enfer à l'époque  
gothique [p. 273-289]



La Gueule d'Enfer monstrueuse, figure marquante de l'iconographie religieuse aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, incite les fidèles à se détourner d'un Mal dont elle est le visage effrayant. Ce motif, si reconnaissable, perdure tout au long de la période gothique, mais sa place se restreint et son rôle se modifie. On peut expliquer ce fait diversement. Les transformations qui interviennent dans les techniques artistiques et les modes de constructions des édifices, amènent à une certaine uniformisation des images qui se banalisent. Parallèlement, les changements idéologiques liés à l'invention, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, d'un troisième lieu de l'au-delà, le Purgatoire, influent sur la représentation que les chrétiens se font de l'Enfer : sa crainte s'atténue.

Il nous faut explorer cette période où subsiste le motif de la Gueule d'Enfer, sans pour autant étudier de façon détaillée les œuvres qui, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, le représentent<sup>413</sup>. Notre objectif se limitera à observer ce qui reste de cette image dans l'iconographie gothique et à avancer quelques hypothèses sur ses métamorphoses. Nous verrons quels éléments des origines anglo-saxonnes sont conservés et nous établirons aussi les évolutions sur le plan artistique et symbolique, sans désir d'exhaustivité. De ce fait, nous ne retiendrons de cette époque que des exemples dont la parenté avec des œuvres antérieures est significative, et, à l'inverse, nous mettrons également en évidence les images originales, qui se distinguent nettement des formes anciennes.

Pour cette étape de notre recherche, l'analyse de Jérôme Baschet<sup>414</sup>, développée dans son ouvrage intitulé *Les Justices de l'au-delà*, nous a été particulièrement utile. L'historien insiste sur l'importance, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, de l'illustration du Jugement Dernier aux portails des cathédrales. Dans les programmes iconographiques, l'accent est toujours mis sur le moment du partage des âmes où le Christ-Juge répartit les élus et les damnés. Mais l'Enfer est beaucoup plus marginalisé qu'il ne l'était à l'époque romane. Il est, de plus, matérialisé par une gueule aux formes stéréotypées, toujours placée à droite, dans l'angle du tympan. À l'appui de cette démonstration, Jérôme Baschet cite les portails de plusieurs cathédrales françaises : Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Poitiers, Notre-Dame de Vienne, Notre-Dame des Miracles à Saint-Omer, Saint-Martin de Colmar, Notre-Dame d'Amiens et Notre-Dame de Strasbourg. À cette liste, il convient

---

413 Se référer au tome II de ce travail de recherche (p. 181-240).

414 J. Baschet, *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 163-173.

d'ajouter des exemples plus tardifs (XV<sup>e</sup> s.) mais similaires, tels que les portails de Notre-Dame d'Anvers (Belgique), de Notre-Dame d'Esslingen (Allemagne), de Saint-Nicolas de Fribourg (Suisse), de Sainte-Elisabeth de Kocice (République Tchèque), de Santa Maria de Vittoria (Espagne, Pays-Basque) ou de Saint-Maurice de Soultz (Haut-Rhin). On observe également la quasi disparition de la Gueule d'Enfer sur les chapiteaux dans les édifices gothiques<sup>415</sup>. Cet effacement du motif à l'intérieur des églises renforce l'analyse de Jérôme Baschet concernant les portails : la Gueule d'Enfer sculptée devient un élément de décor de façade. À l'inverse, sur les autres supports, les artistes continuent de donner à la Gueule des formes variées. Ainsi, comme le note encore Jérôme Baschet, dans les Apocalypses anglo-normandes du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>416</sup>, la Gueule multiple connaît un essor remarquable. Inspirés par le « gorgonéion » du *Psautier de Winchester* (1150, fig. 4), les enlumineurs gothiques se plaisent à représenter des Gueules triples dont le regard fascine les spectateurs. Dans les Bibles moralisées<sup>417</sup>, au contraire, le motif de la Gueule répété, simplifié se trouve enfermé dans des médaillons ; il perd alors toute sa puissance évocatrice. Bref, dans certains manuscrits, la Gueule reste valorisée comme un symbole fort du monde infernal, dans d'autres, elle n'est plus qu'un signe, un ornement.

Dans un premier temps, il est nécessaire de déterminer comment se sont transmises les formes romanes du motif de la Gueule d'Enfer et d'établir quelles caractéristiques principales se maintiennent tout au long du Moyen Âge. Dans un second temps, nous nous attacherons à montrer par quels moyens les artistes ont renouvelé, tant dans son aspect que dans sa fonction, un motif qui abonde dans toute l'Europe, avant de disparaître de l'iconographie religieuse.

---

415 Un exemple orne, cependant, un chapiteau extérieur de l'église Espirituo Santo à Miranda de Ebro (Castille et León, déb. XIII<sup>e</sup> s., fig. 276). À l'ouest du portail occidental, la Gueule sert entre ses crocs les têtes de personnages apeurés. Proche d'elle, un démon s'apprête à jeter une autre âme, tandis qu'une femme luxurieuse est suppliciée, mordue aux seins par des serpents.

416 Voir J. Baschet, dans *Les Justices...*, *op. cit.*, p. 260-261 et 264-269.

417 *Ibid.*, p. 269-279.

## 1- La pérennité du type traditionnel anglo-saxon de la Gueule d'Enfer

À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le modèle anglo-saxon de la Gueule, tel qu'il apparaît dès l'An Mil dans le *Manuscrit de Caedmon* (fig. 162 et 163) et dans le *Liber Vitae* (fig. 2), c'est-à-dire une tête aux forts caractères léonins, est privilégié par les artistes. Le motif continue d'occuper des situations diverses dans les images et d'adopter des formes variées : tantôt il est excentré et de profil, pareil à un porche, tantôt il est placé au fond et au centre de la composition, pareil à un gouffre.

### 1-1 Le succès de la Gueule léonine

Une représentation de la Descente aux Enfers, dans une lettrine du *Psautier de Paris*<sup>418</sup> du début du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 232), se rapproche du modèle du *Psautier dit « de Tibère »* (fig. 70) : le Christ, offensif, transperce Satan allongé en avant d'une Gueule largement ouverte qui contient quelques Patriarches. Dans les deux cas, la Bouche animale est dotée de grands yeux perçants, d'un museau allongé et retroussé, de petites oreilles et d'une discrète crinière. En revanche, sur l'enluminure gothique, la Gueule est dentée. Un autre exemple peut être évoqué, celui du vitrail de la sixième baie située dans la septième chapelle rayonnante de l'abside de la cathédrale Saint-Étienne à Bourges (fig. 245). Ici, l'Enfer du Jugement Dernier se présente sous une forme comparable aux exemples précédents : une mâchoire béante de fauve surmontée d'un œil proéminent. Lorsqu'on observe le détail de la scène qui se déroule à l'intérieur de la Gueule infernale, on ne peut que constater les ressemblances frappantes entre cette image et celle de l'Ambon de Klosterneuburg (1181, fig. 193). Le corps des réprouvés n'y est jamais représenté en totalité, tantôt ne figure que le torse, tantôt n'apparaissent que les jambes. Dans les deux cas, un démon armé d'une fourche entraîne vers le centre de la Gueule des damnés déshumanisés. Dans d'autres œuvres gothiques, la Gueule d'Enfer de type léonin se distingue de son ancêtre anglo-saxon par une apparence plus réaliste. Contrairement aux Gueules romanes souvent hybrides (mi-reptilienne, mi-féline), ces images mettent en scène un animal non composite parfaitement

---

418 *Psautier de Paris*, Paris, 1<sup>er</sup> quart XIII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms nal. 1392), folio 12v, *Descente aux Enfers*.

reconnaissable. La Gueule porte alors toutes les caractéristiques du lion : une crinière touffue, un museau raccourci, une truffe féline. Tel est le cas, notamment, dans la représentation du Jugement Dernier de Saint-Martin de Colmar (fig. 268) où une gueule de lionne semble surgir de l'écoinçon droit pour dévorer les damnés. De même, sur le tympan du portail du transept sud de Notre-Dame des Miracles à Saint-Omer (fig. 280), une tête de lion, dont la crinière s'étale le long du linteau, est comme posée à l'angle droit derrière la figure géante de Satan.

La Gueule léonine, d'inspiration romane, est également utilisée pour donner une apparence au nouveau lieu de l'au-delà désigné par le pape Innocent IV en 1254 sous le nom de « Purgatoire », dans une lettre au cardinal Odon, son légat à Chypre<sup>419</sup>. Cette invention théologique constitue, selon Jacques Le Goff, « l'acte de naissance doctrinal du purgatoire comme lieu<sup>420</sup> ». Une enluminure de l'*Apocalypse de Cambridge*<sup>421</sup> (fig. 219) illustre cette évolution du dogme. Il s'agit d'un manuscrit du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle qui pourrait avoir été commandité par Éléonore de Provence, épouse du roi d'Angleterre Henri III, ce qui expliquerait la qualité des soixante et onze miniatures en pleine-page qu'il recèle. Au folio 23v, dans une représentation du Jugement Dernier, on distingue deux gueules léonines disposées sur des registres différents. La première, à mi-hauteur, aux pieds du Christ en majesté, s'ouvre de profil ; elle contient des personnages nus, en pieds. La seconde, renversée, située dans le panneau inférieur du dessin, en occupe la partie basse. Entre les mâchoires de cette dernière, règne le chaos : dans une atmosphère rouge de fournaise, des démons manipulent violemment les corps des damnés jetés au milieu des flammes. Les deux gueules ne sont pas redondantes. Malgré leurs traits similaires de fauve, elles incarnent deux lieux différents. La Gueule placée en haut, aux dimensions modestes, figure un espace transitoire où les âmes semblent dans l'attente de leur sort. La Gueule inférieure, à la bouche distendue, matérialise, elle, l'Enfer définitif.

---

419 Mansi, *Concil.* Tome XXII, Col. 581-582 : *nos, quia locum purgationis hujus modi dicunt non fuisse sibi ab eorum doctoribus certo et proprio nomine indicatum, illum quidem juxta traditiones et auctoritates sanctorum Patrum purgatorium nominantes, volumus quod de cætero apud illos isto nomine appelletur* [« nous, considérant que ils (les Grecs) affirment ne trouver chez leurs docteurs aucun nom propre et certain pour désigner le lieu de cette purification, et que, d'autre part, d'après les traditions et les autorités des saints Pères, ce nom est le purgatoire, nous voulons qu'à l'avenir cette expression soit reçue également par eux »].

420 J. Le Goff, *La Naissance...* *op. cit.*, p. 380.

421 *Apocalypse de Cambridge*, Anglo-normand, milieu XIII<sup>e</sup> s. (Cambridge, Trinity College Lib., ms R16. 2, folio 23v, *Jugement Dernier*.

À l'époque gothique, la Gueule léonine symbolise donc tous les lieux de châtiment que compte l'au-delà. Elle est tellement populaire qu'on la retrouve même dans des ouvrages profanes. Ainsi, dans la version illustrée par Raoul Le Petit du *Roman de Fauvel*<sup>422</sup> (XIV<sup>e</sup> s.), la punition du personnage principal de l'histoire a lieu dans une gueule de type félin. Rédigé en vers, ce texte satirique, qui constitue un rare exemple de critique politique, est attribué à un haut fonctionnaire de la cour du roi de France Philippe IV. Comme dans le *Roman de Renard*, le héros est un animal. Fauvel a l'apparence d'un équidé et son nom est l'acronyme des vices reprochés au souverain et à son ministre : « F » comme « Flatterie », « A » comme « Avarice », « V » comme « Vilenie », « V » comme « Velléité », « E » comme « Envie » et « L » comme « Lâcheté ». À sa mort, l'âme de Fauvel est enlevée par un diable. Sur une première illustration (fig. 235), un démon-satyre se tient devant une Gueule d'Enfer aux caractères nettement léonins dans laquelle se lamentent des réprouvés. Dans une seconde image (fig. 236), le démon enfourne Fauvel la tête la première entre les mâchoires du monstre. Ces dessins parodiques reprennent une tradition iconographique chrétienne : outre le motif de la Gueule infernale, sont représentés les types habituels des damnés, le moine, l'évêque, la femme lubrique (il ne manque que l'avare). Cependant, dans ces miniatures, la Gueule ne semble pas matérialiser l'Enfer éternel, puisque Fauvel réapparaît, transporté dans une hotte<sup>423</sup> afin d'être mené à son lieu de jugement.

On le voit, l'image de la Gueule d'Enfer, telle qu'elle est apparue dans les manuscrits du Haut Moyen Âge, continue d'exercer une forte attraction sur les artistes jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, et au-delà. Son allure féline, sa taille, son aspect tronqué la désignent au premier regard comme infernale. De fait, on la retrouve sous cette forme jusqu'à des périodes très tardives, dans une fonction particulière : celle de la Gueule-porche.

422 *Roman de Fauvel*, Paris, vers 1316 (Paris, BnF, ms fr. 146). Il s'agit d'une des variantes du *Roman de Fauvel*, où l'image l'emporte sur le texte jusqu'à constituer un véritable album. Intitulé *Histoire de Fauvain*, le manuscrit est peint de quarante dessins au trait, légendés par un auteur originaire d'Arras, Raoul le Petit.

423 Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, le diable à la hotte devient la figure obligée du pourvoyeur de l'Enfer en âmes ; dans le *Roman de Fauvel*, le démon fait également une apparition à la porte de l'Enfer. Mais son rôle est inversé : il éloigne Fauvel de la Gueule.

## 1-2 La Gueule-porche

La Gueule se dresse telle une porte grande ouverte dans des représentations de la Descente aux Enfers à la période romane, comme on peut le voir sur le folio 324v de la *Bible d'Avila* (fig. 81) ou sur la page 11v de l'*Histoire du Christ en Images* (fig. 82). Un autre exemple fort représentatif de cette disposition apparaît également sur la frise de la façade occidentale de la cathédrale de Lincoln (Lincolnshire, fin XII<sup>e</sup> s., fig. 112).

L'agencement vertical du motif de la Gueule d'Enfer est reproduit dans de nombreux manuscrits de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Au folio 7r du *Psautier-Heures de Yolande de Soissons*<sup>424</sup> (fig. 230), le Christ descendu aux Enfers fait face à une gueule léonine dressée, dans une mise en scène semblable à celle que proposent les artistes romans. Seul le décor de l'arcature architecturale qui encadre les personnages indique qu'il s'agit d'une œuvre gothique. Une Gueule-porche similaire incarne les Limbes des Justes sur le folio 44 du *Livre d'Images de Madame Marie*<sup>425</sup> (fig. 224). Il existe encore aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles des représentations de la Descente aux Enfers, qui présentent cette même configuration du motif de la Gueule. On peut citer deux albâtres anglais, l'un conservé au Musée du Louvre<sup>426</sup> (fig. 272), l'autre à l'*Academy of Arts* de Honolulu. Sur ce dernier exemple, la Gueule-porche est particulièrement vaste, profonde, et de dimensions plus imposantes que le Christ lui-même. Elle est dotée des caractères léonins habituels, mais ils sont accentués : les dents sont très détaillées et la truffe se termine en volute.

---

424 *Psautier-Heures de Yolande de Soissons*, Amiens, 1280-1299 (New-York, Pierpont Morgan Lib., ms 729), folio 7r, *Descente aux Enfers*.

425 *Livre d'images de Madame Marie*, Belgique, 1285-1290 (Paris, BnF, ms naf. 1625), folio 44, *Descente aux Enfers*.

426 On connaît un diptyque en ivoire, datant du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, d'origine parisienne, et conservé également au Musée du Louvre ; le feuillet gauche représente des scènes de la Passion, dont la Descente aux Limbes. À l'inverse des exemples anglais cités, la Gueule animale est ici de dimension plus réduite que celle du Christ rédempteur, et sa fonction de porte de l'Enfer est atténuée.



Albâtre anglo-normand, XV<sup>e</sup> s.,  
(Honolulu, *Academy of Arts*), *Descente aux Limbes*  
Ph. : cedido.ca.diocese-alsace.fr

Le motif spectaculaire de la Gueule-porche ne se retrouve pas exclusivement dans des œuvres destinées à de riches commanditaires, tels les manuscrits, mais également sur des objets très répandus comme les albâtres anglo-normands<sup>427</sup> (connus dans toute l'Occident aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles). À la même période, la thématique du retour du Sauveur se développe aussi au pied des calvaires bretons. Sur celui de Notre-Dame de Tronoën (1450-1470, fig. 284), par exemple, le Christ accueille Adam et Ève qui sortent de l'Enfer. La Gueule aux traits félins s'ouvre comme une cavité ; les joues sont marquées de rides profondes qui soulignent la dilatation des mâchoires.

La Gueule-porche se popularise aussi dans les décors muraux de nombreux édifices religieux, y compris les plus petits, et pas uniquement dans des représentations de la Descente aux Enfers. Ainsi, dans la petite chapelle béarnaise de Lamayou (XIII<sup>e</sup> s., fig. 256), une peinture murale, sur le mur nord de la nef, représente l'Enfer. Dans une série de saynètes (fig. 255), les damnés subissent différentes tortures : de droite à gauche, des démons transportent les âmes dans une charrette puis dans un seau, les malheureux sont ensuite bouillis dans une marmite ou rôtis au-dessus d'un brasero activé par un diable muni d'un soufflet. À l'extrémité de la composition, Satan, géant, coiffée de grandes

427 L. Flavigny et C. Jablonski-Chauveau, dans *D'Angleterre en Normandie, sculptures d'albâtre du Moyen Âge* (Rouen-Evreux, 1998, p. 117-118), étudie de nombreux ivoires illustrant la Descente aux Limbes, exposés au Musée du Louvre ou encore au Musée Départemental des Antiquités de Rouen.

cornes, se tient devant la Gueule infernale largement béante. Il brandit de minuscules âmes qu'il serre brutalement entre ses mains. La Gueule-porche, qui, dans les images de la Descente aux Enfers, symbolise la délivrance, est ici associée à Satan et illustre la destruction finale des pécheurs.

Cette œuvre modeste « préfigure » plusieurs représentations tardives de Jugements Derniers où figure la Gueule-porche. À droite de la peinture murale de Sankt-Ruprecht à Bruck an der Mur (Autriche, 1416, fig. 248), par exemple, une immense Gueule-porche déploie ses mâchoires devant des damnées suppliciées (fig. 249). Au fond de l'ancre animal, trône un Satan cornu qui s'empare d'une femme, tandis qu'un cortège de personnages richement vêtus se dirige vers l'Enfer. L'artiste renoue avec la tradition du monstre hybride, la Gueule prenant ici des formes « dragonesques » (il semble que des flammes jaillissent de ses narines). On peut aussi découvrir une Gueule-porche dans le Jugement Dernier peint dans la chapelle de l'ancien hôpital de Kues (Allemagne, milieu XV<sup>e</sup> s., fig. 253). De taille plus réduite que celle de Bruck an der Mur, elle s'érige comme l'antithèse du Paradis qui lui fait face et qui est, lui, symbolisé par une église (fig. 254). La même opposition Enfer/Paradis s'observe sur les peintures murales de la petite église de Saint-Sulpice-sur-Lèze (Haute-Garonne, XV<sup>e</sup> s., fig. 258) : en vis-à-vis de la Jérusalem Céleste, représentée par une forteresse, une haute gueule occupe tout le mur ouest de la deuxième chapelle sud de la nef. Seules les dents qui ourlent la mâchoire et les écailles qui recouvrent la peau indiquent l'origine animale de l'entrée des Enfers figurée comme une vaste caverne sombre. Des corps nus planent autour d'un Satan noir ; au premier plan, une charrette tirée par un âne diabolique transporte des damnés. La scène donne une impression de grouillement car seules se détachent les faces grimaçantes des démons. Un monstre cynocéphale achemine des réprouvés entassés dans une hotte. Dans cette œuvre peu connue, redécouverte en 1954, on retrouve donc toute le symbolisme gothique de l'Enfer (le diable à la hotte, la charrette des morts, Satan cornu) associé au motif ancien de la Gueule-porche. Celui-ci est traité de façon à la fois spectaculaire et sobre, de sorte que la vie disparaît du monstre et que tout l'intérêt narratif se concentre sur les scènes de tourments.

La Gueule-porche, comme seuil de la prison des Patriarches, subsiste, nous l'avons vu, tout au long du XIII<sup>e</sup> siècle, mais sans grande innovation. Elle se raréfie ensuite dans les représentations de la Descente du Christ aux Enfers, dans toute l'Europe occidentale, sauf en Bretagne. En tant que porte de l'Enfer éternel, en revanche, la Gueule-porche est volontiers réutilisée, jusqu'à une période plus tardive, dans un certain nombre d'illustrations du Jugement Dernier, en particulier dans les peintures murales. Elle prend dans ces œuvres les apparences les plus diverses (féline, reptilienne, « dragonesque ») et occupe une place de plus en plus importante. Elle se dresse face au Paradis, avec lequel elle rivalise en terme de hauteur (taille), dans une position qui met en évidence le contraste Bien/Mal, la sérénité du sort des élus et la sauvagerie de l'Enfer. L'opposition entre ces lieux de l'au-delà est alors représentée de manière frontale. Mais, dès le XI<sup>e</sup> siècle, Paradis et Enfer sont souvent différenciés par leur emplacement en haut et en bas de la composition, ce qui permet d'établir une hiérarchie tant géographique que morale. L'intérêt pour ce type de représentation antinomique ne se dément pas au début de la période gothique. Dans ce cas, le Paradis est présenté comme la communion des saints et non sous une forme matérielle, tandis que la Gueule renversée à l'horizontale, pareille à un gouffre, est rejetée au fond de l'image.

### 1-3 La Gueule-gouffre

Dans le *Manuscrit de Caedmon* (fig. 162), daté de l'An Mil, est illustrée la plus ancienne représentation de la Chute de Satan et des anges rebelles au folio 3 en pleine-page. Dans la partie inférieure de la miniature, une tête animale, de profil, ouvre ses mâchoires vers le haut. Les enlumineurs du XIII<sup>e</sup> siècle, qui représentent la Gueule dans cette même position, modifient profondément ses traits : elle est figurée de face, la tête en bas, aplatie et dépourvue de mandibules. Tel est le cas sur le folio 9v du *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*<sup>428</sup> (1225, fig. 242) où l'on donne à voir la Chute des anges qui ont suivi Satan. Avant de tomber en Enfer, les anges prévaricateurs sont suspendus sous la demi-mandorle du Christ, leurs ailes affleurant le contour de la

---

428 *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*, vers 1225 (Paris, BnF, ms Arsenal 1186), folio 9v, *Chute des anges*.

Gueule, dans une situation qui renforce l'impression de mouvement « catamorphe ». L'opposition chromatique accentue la distance entre le Paradis des anges bons et le gouffre infernal dans lequel les mauvais se métamorphosent en animaux monstrueux. La Gueule-gouffre semble particulièrement appropriée pour symboliser l'Enfer destiné aux anges châtiés, car on la retrouve dans de nombreuses représentations gothiques de la Chute des anges. C'est sous cette forme qu'elle est figurée, par exemple, sur le folio 294 d'un manuscrit anglo-normand (1238-1252), conservé au *Cambridge Fitzwilliam Museum* sous la cote ms 330 I (fig. 220). Cependant, le contenu de la Gueule diffère : à la transformation physique des anges s'ajoutent des tourments infligés par des démons. Le sort des anges, dans cette image, préfigure celui des damnés humains. Enfin, dans le même ordre d'idée, on peut citer la *Bible de William de Brailes*<sup>429</sup> (fig. 218), datée de 1250, dans laquelle on retrouve la même scène disposée de manière similaire. Mais la Gueule, ici, est dotée d'une mâchoire dentée qui enserme les mauvais anges et souligne la cruauté de leur châtement.

Les artistes ne réservent pas la Gueule-gouffre à la seule représentation de la prison destinée à Satan et aux anges rebelles. Ce motif symbolise souvent également le lieu de relégation et de tourment des impies et des pécheurs. Dès le XI<sup>e</sup> siècle, dans le *Livre de prières d'Aelwine* (fig. 167), un dessin montre Arrius et Judas condamnés à rejoindre Satan dans une gueule zoomorphe renversée. À l'instar de leurs prédécesseurs romans, des enlumineurs du XIII<sup>e</sup> siècle font de la Gueule-gouffre l'Enfer des coupables de péchés capitaux. Ainsi, sur le folio 21 du *Psautier de Huntingfield*<sup>430</sup> (fig. 217), dans une illustration de la parabole du riche et du pauvre Lazare, l'âme du *dives* est saisie par un démon et plongée dans une Gueule-gouffre où brûle une fournaise. Une autre image, plus complexe, dans le *Psautier de Marguerite de Bourgogne*<sup>431</sup> (fig. 233), insère la Gueule-gouffre dans un Jugement Dernier. Le folio 19 de ce manuscrit est découpé en quatre registres. Comme dans de nombreuses enluminures plus anciennes de la Fin des Temps, des vivants habillés, situés dans la partie haute de l'image, entourent le Christ : à

429 *Bible de William de Brailes*, Oxford, 1250 (Baltimore, *Walter Art Museum*, ms W106), folio 24r, *Chute des anges*.

430 *Psautier de Huntingfield*, Oxford, 1212-1220 (New-York, Pierpont Morgan Lib., ms 43, folio 21r, *Parabole du riche et du pauvre Lazare*.

431 *Psautier de Marguerite de Bourgogne*, Paris, 1225 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 1273), folio 19, *Jugement Dernier*.

gauche, les élus, à droite, les futurs damnés enchaînés, au-dessous, les morts sortant de leurs tombeaux. Sur le troisième panneau, la destinée des âmes a été déterminée par la pesée. Des diables et un ange guerrier, dans la marge, semblent se déplacer d'une scène à l'autre le long d'une échelle virtuelle. En bas, l'Enfer prend la forme d'une Gueule-Gouffre. En son centre, au milieu des flammes, une marmite déborde d'âmes. La Gueule semble un réceptacle au bord duquel trône Satan à gauche et qui est alimenté en âmes damnées par l'ange à l'épée situé à droite. La Gueule-gouffre et ses occupants s'étendent sur les deux tiers de la page. En donnant au motif de la Gueule une telle ampleur, l'artiste a donc choisi de mettre l'accent sur la damnation.

La Gueule-gouffre, cantonnée à la partie inférieure des images, incarne parfaitement les profondeurs de l'Enfer définitif. Certains artistes, à la manière des sculpteurs des portails romans anglais de Beckford (fig. 95) et d'Hereford (fig. 109) par exemple, usent pourtant de ce motif dans des mises en scène de la Descente aux Enfers afin de représenter les Limbes. Il en est ainsi de l'enluminure du folio 25v du *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*<sup>432</sup> (fig. 243) ou encore de celle du folio 75v du *Psautier à l'usage d'Arras*<sup>433</sup> (fig. 239) où est illustré, comme à l'époque romane, le retour du Rédempteur. Dans les deux cas, les Justes sortent d'une Gueule-gouffre. Pour autant, le traitement de ce motif est différent dans les deux manuscrits. Dans le *Psautier* du roi de France, la Gueule aux mâchoires très plates s'incurve au creux d'un médaillon, selon un tracé géométrique. Dans le *Psautier à l'usage d'Arras*, par contre, elle ressemble à une cuve, tout en conservant des caractéristiques animales évidentes : oreilles dressées, grands yeux, long museau et joues plissées. Beaucoup plus étonnante s'avère la scène peinte sur le panneau placé au mur nord de la nef de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Chaldon (Surrey, fig. 251). Elle est constituée de deux registres. En bas, se succèdent des scènes de tortures orchestrées par des démons géants. Dans la partie haute, à gauche, se déroule l'habituelle pesée des âmes, mais à droite, se trouve la figuration plus inattendue de la Descente du Christ aux Enfers (fig. 252). Au centre de l'œuvre, une échelle part du fond des Enfers et monte jusqu'aux nuées célestes. Des personnages

432 *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, Français, 1225 (Paris, BnF, ms Arsenal 1186), folio 25v, *Descente aux Enfers*.

433 *Psautier à l'usage d'Arras*, France du Nord, 2<sup>e</sup> quart du XIII<sup>e</sup> s. (Aix-en-Provence, BM, ms 15, folio 75v, *Descente aux Enfers*).

s'agrippent aux barreaux et tentent très maladroitement d'accéder à la lumière de Dieu. La Gueule-gouffre n'est pas reléguée dans les profondeurs infernales ; elle est posée, au contraire, au niveau supérieur de la composition. Plus aplatie qu'à l'accoutumée, elle est ourlée de pointes sur lesquelles le Christ maintient Satan enchaîné. De petites silhouettes s'extraient des flammes qui la bordent et, escaladant littéralement Satan, s'élancent vers le Sauveur. En ce cas, la Gueule-gouffre devrait correspondre donc, ici, à l'entrée des « Limbes ». Or, les « Justes » semblent surgir d'un brasier similaire à celui de l'Enfer souterrain. La Gueule-gouffre, sur ce panneau peint, pourrait plutôt matérialiser le Purgatoire d'où le Christ fait sortir tous ceux qui sont pardonnés et pas seulement les Patriarches bibliques. Le monde du péché, en bas du dessin, représenterait moins l'Enfer inférieur que la menace des souffrances multiples dont les pécheurs ne peuvent guère s'extraire seuls, comme le montre l'image de l'échelle. Par contre, ils peuvent être sauvés par la Grâce du Christ. La Gueule infernale, ici, n'occupe qu'une place marginale. Renversée, mais située en haut de l'image, elle constitue plus une étape vers la libération et l'accès au Paradis tout proche, que l'entrée de l'Enfer définitif.

Si la Gueule-gouffre a longtemps représenté un Enfer éternel considéré comme l'unique destinée des pécheurs, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, la perception de l'au-delà se modifie clairement, comme en témoigne le panneau de l'église de Chaldon. Cette œuvre résume à elle-seule le déclin de la Gueule-gouffre. L'image infernale y perd de son expressivité, s'amenuise, se géométrise. La chute des damnés n'est plus représentée, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle sous la forme d'une descente entre les mâchoires d'une gueule renversée, mais elle est figurée par une succession de tourments, selon des modèles venus d'Italie, notamment les fresques de Giotto dans la chapelle Scrovegni à Padoue (Vénétie, 1303-1306).

La Gueule d'Enfer de type roman persiste donc sous certaines formes, au-delà du XII<sup>e</sup> siècle. Ses traits léonins, venus de son origine anglo-saxonne, se retrouvent dans des œuvres tardives où ils continuent d'exprimer toute la sauvagerie du Mal. Sous l'apparence d'un porche ou d'une vaste porte, elle illustre encore et pour longtemps les Limbes des Patriarches. La représentation de la Descente du Christ aux Enfers reste, en effet, une image stéréotypée dont le schéma de composition ne se renouvelle pas. En

tant que symbole de la Chute et de l'anéantissement du pécheur, la Gueule, renversée tel un gouffre, s'efface, en revanche, de l'iconographie après le XIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, le motif garde sa puissance évocatrice pour nombre d'artistes qui continuent de s'en inspirer, tout en lui faisant subir des transformations formelles, parfois radicales.

## 2- Évolutions et transformations du motif de la Gueule d'Enfer à l'époque gothique

Du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, le motif de la Gueule d'Enfer, créé par des artistes anonymes du Haut Moyen Âge, se diffuse dans l'iconographie. Tout au long de cette période, il ne cesse de se diversifier : tantôt il est utilisé comme une image un peu convenue de l'Enfer, tantôt il est rénové, voire métamorphosé par des artistes qui se l'approprient. Il conviendra, tout d'abord, d'apprécier les évolutions d'une forme et les degrés de son éloignement du paradigme roman. Puis, il faudra déterminer comment il est associé à de nouvelles thématiques. Enfin, nous verrons au prix de quels changements morphologiques il trouve sa place dans l'imaginaire fantastique de la fin de l'époque médiévale.

### 2-1 Des formes nouvelles

Au cours de la période gothique, la Gueule d'Enfer peut conserver l'apparence d'une tête de fauve hybride, mais ses traits s'allongent et son museau se développe. Deux œuvres du XIV<sup>e</sup> siècle, commanditées par des monarques, sont particulièrement représentatives de cette évolution dans le traitement du motif.

L'une est un parement d'autel français (fig. 246) réalisé à la demande du roi Charles V pour son épouse. Cette peinture sur soie à l'encre noire, aujourd'hui exposée au Musée du Louvre, était destinée au décor liturgique. Un tel type d'ouvrage faisait habituellement partie du trousseau des femmes de la haute aristocratie. Le parement dit ici « de Narbonne » s'inspire des enluminures et se compose d'une série de scènes inscrites sous des arcatures formant un récit lisible de gauche à droite, depuis la trahison

de Judas à l'épisode du *Noli me tangere*. Sur l'avant-dernière vignette, est figurée la Descente aux Enfers (fig. 247). Le Christ y apparaît dans une attitude conventionnelle : il transperce Satan de sa hampe-croix et saisit le bras d'Adam. Les Limbes, en revanche, sont illustrées d'une façon qui rompt en grande partie avec la tradition romane. Une gueule composite très allongée, mi-loup mi-dragon, réduite à une mâchoire supérieure, jaillit de la croûte terrestre. Sa férocité est renforcée par des yeux exorbités surmontés d'excroissances reptiliennes. L'aspect fantasmagorique de l'Enfer est accentué par la présence, de part et d'autre de la Gueule, de deux figures démoniaques. En haut, un diable concentre, sur son corps, toutes les caractéristiques monstrueuses typiques de la période : pattes griffues, ailes de chauve-souris et un visage grimaçant situé à la place de l'arrière-train. La monstruosité de Satan est signifiée dans des termes plus habituels, mais elle est exacerbée par l'ajout de grandes ailes nervurées et d'un pelage particulièrement fourni. Remarquablement agressive dans le contexte d'une Descente aux Enfers, la Gueule semble pourtant ne constituer qu'un décor, car dépourvue de réelle profondeur.

L'autre œuvre retenue est un élément du tombeau d'Inès de Castro (fig. 263), déposé dans le monastère d'Alcobaça, au Portugal. Sur la face arrière du monument funéraire, est sculpté un Jugement Dernier. Une fine bande sinueuse sépare monde terrestre et monde céleste. Comme dans le parement de Narbonne, la Gueule, située dans la partie inférieure, surgit du sol. Elle est également dotée d'un museau allongé et de deux yeux globuleux. Créature hybride, elle tient du loup et du poisson carnassier. Comme elle occupe un espace important, elle attire davantage le regard que le Paradis qui, lui, se résume à quelques détails architecturaux dont une porte étroite. Sur le chemin qui relie les lieux de l'au-delà, les âmes jugées se répartissent : les uns, dirigés vers le haut, sont représentés vêtus et en position d'orants, les autres, orientés vers le bas, apparaissent nus et effrayés<sup>434</sup>. Les damnés sont précipités irrésistiblement vers le fond de la Gueule, en raison de l'inclinaison de la pente sur laquelle ils se trouvent, mais aussi parce qu'ils sont agrippés par une grande fourche située au-dessus des naseaux du monstre et attirés par un démon qui, depuis le Royaume des morts, manie une pique.

---

434 On peut remarquer que les images du cheminement des élus et des damnés, des griffes agrippant les pécheurs rappellent certains tympan romans, comme celui de Saint-Lazare d'Autun (fig. 22).

Comme dans plusieurs représentations romanes du Jugement Dernier, les pécheurs sont tous différents les uns des autres : on distingue des hommes, des femmes, des vieillards, des êtres vigoureux et même, couché en travers du gosier infernal, un avare clairement désigné par sa bourse.

Dans cette mise en scène des Fins dernières, la Gueule d'Enfer est saisie tel un fauve dans un mouvement d'attaque. L'impression de férocité qui se dégage d'elle est renforcée par de nombreux détails : ses dents imposantes sont très découpées, ses babines retroussées dans une expression de colère, et, ce qui est plus rare, l'ouverture de ses mâchoires, vues de profil, découvre le fond de sa gorge. La puissance qui émane de cette Gueule thériomorphe insufflé une énergie indiscutable à l'ensemble de la composition.

Le parement de Narbonne tout comme le tombeau d'Inès de Castro constituent des exemples prestigieux de la persistance du motif de la Gueule en temps que symbole du Mal, jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. On peut cependant observer, dans ces œuvres tardives, un certain nombre d'évolutions. Tout d'abord, un espace plus important lui est réservé, ensuite, l'hybridité des formes est beaucoup plus spectaculaire, et enfin et surtout, il lui est conférée une dynamique plus forte qu'à l'époque romane. En d'autres termes, la Gueule d'Enfer continue de matérialiser un lieu de l'au-delà, mais elle perd du hiératisme qui était le sien au XII<sup>e</sup> siècle et s'affirme, de surcroît, comme un monstre vivant. Il est une autre des spécificités de la Gueule d'Enfer dans l'art gothique : elle se trouve très souvent associée à d'autres symboles infernaux, tels que la cité satanique et la marmite brûlante, ce qui contribue à signifier le monde du châtiment de manière hyperbolique.

## **2-2 Des associations inédites**

### *a) La Gueule-cité*

L'association du motif de la Gueule à une représentation de la cité infernale est rare durant la période romane. On recense seulement deux occurrences connues : sur l'ivoire du Jugement Dernier conservé au *Victoria and Albert Museum* (850-870, fig. 1)

et dans la Chute des anges sur le folio 16 du *Manuscrit de Caedmon* (An Mil, fig. 163). Mais au cours du XII<sup>e</sup> siècle, les deux images – la Gueule et la cité – ne figurent plus ensemble. On trouve le motif de la Gueule dans tous les contextes iconographiques, alors que l'Enfer est symbolisé par une construction dans les illustrations de la Descente aux Limbes. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, en revanche, Gueule et forteresse sont à nouveau liées. Les témoignages de ce changement iconographique sont nombreux dans la miniature et la peinture murale, et cela jusqu'à la fin du Gothique. Nous n'en retiendrons que trois exemples, forts différents dans leurs configurations.

Dans la représentation de la Descente aux Enfers du folio 45v d'un Psautier belge daté de 1250-1270<sup>435</sup> (fig. 222), conservé à la *Pierpont Morgan Library*, une gueule lupine se dresse au-dessus des fortifications qui abritent les Limbes. Dans un manuscrit anglo-normand, classé sous la cote ms K21<sup>436</sup>, est illustré le même épisode (fig. 216), mais, en ce cas, le château infernal semble avoir pour fondation la Gueule. Dans cette dernière enluminure, les deux motifs sont plus étroitement imbriqués. D'ailleurs, l'utilisation de la même couleur pour la Gueule, le visage de Satan et le crénelage, souligne l'unité de nature entre les divers éléments. Enfin, dans une œuvre plus tardive de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, à savoir la peinture de la voûte nord de la nef de l'église Saint-Anne à Cazeaux-de-Larboust (Haute-Garonne, fig. 250), la Gueule est insérée dans la muraille de la ville infernale ; elle en constitue, semble-t-il, l'entrée. Entourée de flammes et de démons, elle signale la forteresse comme étant la demeure de Satan. La fusion entre la Gueule et la cité, entre le monstrueux et une réalité architecturale concrète, permet de réunir deux conceptions de l'Enfer et du Mal. D'un côté, il s'agit de rapprocher le pouvoir du Diable de celui des Grands de ce monde : l'artiste du psautier belge représente, en effet, Satan couronné tel un roi. Mais de l'autre, la puissance du Mal continue de s'exprimer au travers d'une créature venue des profondeurs qui, cachée derrière les murs, se découvre seulement devant le Christ Rédempteur ou le Dieu Juge.

---

435 *Psautier de Bruges*, Bruges, 1250-1270 (New-York, Pierpont Morgan Lib., ms 106), folio 45v, *Descente aux Enfers*.

436 *Hymnes et Passion du Christ*, Canterbury, fin XIII<sup>e</sup> s. (Cambridge, Saint-John's College Lib., ms K21, folio 54r, *Descente aux Enfers*).

L'ambivalence de l'Enfer, monde de tourments et symbole du Mal, est donc suggérée par la juxtaposition d'images empruntées au quotidien et d'un motif aussi fantastique que la Gueule béante. Ainsi, sur la peinture de la voûte de l'église de Cazeaux-de-Larboust, où nous avons vu que cité infernale et Gueule d'Enfer sont étroitement liées, un autre détail attire le regard : un chaudron est suspendu à la mâchoire supérieure.

#### *b) La Gueule-chaudron*

Le rapprochement, sur une même image, de la Gueule d'Enfer et d'un chaudron rempli de damnés est exceptionnel dans l'art roman. Il ne semble que l'on ne puisse mentionner qu'un seul exemple, celui du relief de la crypte de York Minster (fig. 213), sculpture isolée dont on ne connaît pas le lieu d'origine et qu'on ne peut dater précisément. Au cours de la période gothique, au contraire, la combinaison de ces deux éléments devient courante. Il existe deux types d'agencement : Gueule et marmite sont soit côte à côte, soit imbriquées l'une dans l'autre. Le double motif Gueule/chaudron est généralement inséré dans la représentation du Jugement Dernier, comme nous l'avons déjà vu dans le *Psautier de Marguerite de Bourgogne* (fig. 233) et sur la peinture murale de Saint-Anne à Cazeaux-de-Larboust (fig. 250).

Un chaudron est disposé près de la Gueule d'Enfer dans de nombreux décors sculptés du XIII<sup>e</sup> siècle. On peut mentionner deux exemples du nord de l'Italie : un relief de façade à Fornovo di Taro (fig. 270) et un tympanon au portail occidental de la cathédrale San Giorgio de Ferrare (fig. 269). Dans le premier, une gueule infernale et un chaudron débordant d'âmes encadrent un damné dont le péché est clairement dénoncé : trois lourdes bourses pendent à son cou et une table d'usurier pèse sur ses épaules. À Ferrare, c'est une chaudière qui est accolée à la Gueule d'Enfer. Les deux motifs fusionnent, comme si la chaudière formait le corps du monstre. Cet assemblage iconographique paraît singulier. Certes, il existe un exemple français de belle facture qui réunit une gueule de loup grande ouverte et un chaudron regorgeant de damnés, mais ces éléments qui constituaient l'ancien jubé de Notre-Dame de Bourges (fig. 264 et 265) sont aujourd'hui à l'état de fragments ; on ignore donc leur ordonnancement d'origine.

La juxtaposition entre Gueule et chaudron est généralement opérée selon un principe de succession, et cela jusqu'à la toute fin du Moyen Âge. Les deux motifs se suivent alors, chacun représentant une phase du supplice. Sur le tympan du portail occidental de la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg (Suisse, 1430, fig. 271), par exemple, un chaudron est placé devant une gueule hybride. Les tourments des réprouvés, qui se déroulent de gauche à droite, sont représentés avec force et détails : un diable porcine transporte dans une hotte des personnages, il en tire d'autres avec une corde tout en se dirigeant vers le chaudron infernal ; un autre démon difforme approvisionne la marmite, tandis que son acolyte poilu la vide, sans doute pour alimenter la Gueule béante. Cette dernière représente donc l'étape ultime du châtement éternel.

Si les œuvres gothiques qui associent une gueule et un chaudron sont nombreuses<sup>437</sup>, celles dans lesquelles la marmite des damnés est inscrite entre les mâchoires du monstre sont encore plus fréquentes. On peut ainsi évoquer la Gueule-chaudron du tympan du portail occidental de la cathédrale de Bourges, daté du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 266). À l'issue du Jugement Dernier (fig. 267), une foule de damnés est entraînée vers une marmite environnée de hautes flammes : l'ustensile est implanté au cœur des mâchoires de la Gueule d'Enfer qui semble produire le feu. On trouve une image similaire sur l'ancien tympan déposé du portail de l'église Saint-Yves de Braisne (fig. 281), exposé au musée des Beaux-Arts de Soissons. Comme à Bourges, la Gueule constitue le support enflammé du chaudron, mais, ici, elle côtoie une représentation de la Descente aux Enfers. Étant donné qu'il ne reste de cette sculpture que quelques fragments, le contexte exact dans lequel figure la Gueule-chaudron ne peut être éclairé. Sur le tympan d'un autre portail, celui de Notre-Dame de Strasbourg (fig. 282), le monstre ouvre sa gueule face aux spectateurs, et, sur son palais, se détache un chaudron qui ne contient qu'un seul damné (fig. 283). Cette Gueule-marmite se situant à proximité de la trahison de Judas, on peut se demander si le personnage condamné aux supplices simultanés de la cuisson et de la dévoration n'est pas l'apôtre qui a livré le Christ. La particularité de la sculpture strasbourgeoise réside dans le fait que la Gueule d'Enfer est

---

437 On trouve des images réunissant Gueule et chaudron également sur des miniatures, comme dans le *Speculum humanae salvationis* (Alsace, 1370-1380, Paris, BnF, ms lat. 511, folio 28v,) ou sur des peintures murales telle celle qui orne la voûte de l'abside de l'église Saint-Mercurial de Vielle-Louron (Hautes-Pyrénées, XVI<sup>e</sup> s., fig. 259).

figurée de face. Cette disposition se rencontre dans plusieurs manuscrits gothiques<sup>438</sup>, mais également sur le retable de Narbonne, placé sur l'autel de la chapelle Notre-Dame de Bethléem (Aude, XIV<sup>e</sup> s., fig. 277). Le registre inférieur de cette sculpture se réfère aux différents lieux de l'au-delà<sup>439</sup> : le Purgatoire où se déroule divers tourments, les Limbes visitées par le Christ, et, au centre de la composition, l'Enfer approvisionné en âmes par un démon charretier. Le domaine de Satan est symbolisé par une gueule grimaçante dont la bouche s'ouvre, face à nous, sur deux chaudrons bouillonnants. Dans ce dernier exemple, le motif de la Gueule-chaudron est d'autant plus remarquable qu'il déborde des reliefs environnants de sorte que tout le programme iconographique s'organise autour de lui. Le Purgatoire et les Limbes, construits symétriquement, encadrent la Gueule d'Enfer dont la puissance expressive est ainsi vivement soulignée.

La Gueule monstrueuse du retable de Narbonne semble représentative de la propension des artistes de la fin du Moyen Âge à multiplier les symboles infernaux. On peut en ce sens la rapprocher d'enluminures qui illustrent des ouvrages religieux ou même des textes profanes comme, par exemple, le roman courtois<sup>440</sup> de Thomas de Saluces<sup>441</sup>, *Le Chevalier errant* (1403-1404), dont le folio 192 affiche en gros-plan une immense Gueule-chaudron zoomorphe (fig. 244). Dans plusieurs œuvres gothiques, la Gueule ne suffit plus à évoquer l'Enfer à elle-seule. Incorporée à la cité satanique ou assortie du chaudron infernal, elle prend désormais sens dans son association avec d'autres motifs infernaux et décoratifs qui contribuent à sa mise en scène et renforcent son expressivité. On peut aussi en conclure que l'image de la Gueule s'est tellement banalisée qu'elle est devenue fréquemment un élément, parmi d'autres, dans la

438 C'est le cas sur le folio 64v du ms fr. 2091 de la Bnf (Paris, 1317), dans le *Bestiaire divin de Guillaume Le Clerc* (Anglo-normand, fin XIII<sup>e</sup> s., ms fr. 14969, Paris, BnF, folio 32v) ou encore dans un exemplaire de *La Cité de Dieu* (France, 1376, ms fr. 22912, BnF, folio 2v et ms fr. 22913, folio 370).

439 Voir, à ce propos, G. Orrit, « Le grand retable de l'ancienne cathédrale de Narbonne : étude technique du travail de la pierre », dans *Archéologie du Midi médiéval*, t. 19, p. 99-135.

440 Le roman courtois narre les aventures fabuleuses d'un chevalier qui affronte toutes sortes d'êtres fantastiques, dont la Gueule d'Enfer dans les illustrations. Le roman de Thomas de Saluces raconte le voyage allégorique d'un chevalier. Au cours de ce périple, ce dernier rencontre le Christ, mais ne le reconnaissant pas, il choisit la voie de la damnation symbolisée, entre autres, par une gueule infernale béante.

441 *Le Chevalier errant*, Paris, 1403-1404 (Paris, BnF, ms fr. 12559), folio 192, *Enfer*.

À propos de ce manuscrit, il faut mentionner F. Bouchet, *L'Iconographie du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, Turnhout, Brepols, 2014.

représentation du Mal, ce qui explique sans doute son apparition, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, dans les contextes les plus divers.

## 2-3 La Gueule d'Enfer dans de nouveaux thèmes iconographiques

À l'époque romane, la Gueule d'Enfer s'impose majoritairement dans deux scènes majeures de l'iconographie chrétienne, le Jugement Dernier et la Descente aux Enfers. Mais, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, elle apparaît dans des images qui n'ont pas pour sujet le châtement des pécheurs. Elle peut se substituer parfois à la baleine de Jonas, par exemple, ou s'intégrer dans des thématiques nouvelles qu'ignoraient les artistes romans.

### a) *Le monstre de Jonas*

L'épisode biblique de Jonas avalé par le grand poisson est souvent illustré par les artistes romans qui donnent au monstre une apparence pisciforme. Toutefois, dans des manuscrits plus tardifs, la baleine de Jonas s'apparente moins à une créature aquatique qu'à une Gueule d'Enfer. On peut mentionner, entre autres exemples, le folio 303 d'une Bible parisienne<sup>442</sup> (fig. 234), datée de 1230-1240, et le folio 276 d'une Bible génoise<sup>443</sup> (fig. 231) contemporaine de la précédente, sur lesquels la figuration de la scène est inscrite dans des initiales. Dans le manuscrit italien, la créature conserve une allure de poisson, mais elle est dotée de poils et d'oreilles. Dans l'ouvrage français, le caractère infernal de l'animal est plus marqué : semblable à une Gueule-gouffre, il possède un museau et un pelage félins. On peut encore citer l'exemple d'une illustration de la *Bible Historiale de Guiard des Moulins*<sup>444</sup> (XIV<sup>e</sup> s.) sur laquelle un monstre, doté d'une truffe et d'une fourrure qui l'assimilent à un fauve, exhibe des crocs acérés (fig. 237). La transformation iconographique souligne l'analogie souvent établie par les exégètes chrétiens entre Jonas recraché par la baleine et le Christ remonté des Enfers.

---

442 Bible, Paris, 1230-1240 (Dijon, BM, ms 4), folio 303, *Jonas et la baleine*.

443 Bible, Gênes, 2<sup>e</sup> moitié XIII<sup>e</sup> s. (Toulouse, BM, ms 1), folio 276, *Jonas et la baleine*.

444 *Bible Historiale de Guiard des Moulins*, Paris, déb. XIV<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms fr. 157), folio 121v, *Jonas et la baleine*.

Si la pensée médiévale fait volontiers des parallèles typologiques entre des épisodes et des personnages de l'Ancien Testament et le message évangélique (en l'occurrence Jonas et le Christ ressuscité), elle s'exprime également par images, sur le mode de l'allégorie. Ainsi, la Gueule, figure du Mal et non plus de l'Enfer, s'insère dans de nouvelles représentations propres à l'iconographie religieuse gothique. Le développement de la pensée allégorique aboutit à la réalisation d'œuvres purement symboliques qui se présentent sous la forme de structures arborescentes.

*b) Arbre des vices, Arbre de vie et Gueule d'Enfer*

L'Arbre des vices fait partie des motifs figuratifs de diffusion du dogme chrétien, largement utilisés à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette représentation stéréotypée associe l'image et l'écriture, il est en quelque sorte « la somme en images des principes élémentaires du savoir moral et religieux<sup>445</sup> ». Toujours construite de la même façon, la structure arborescente prend racine sur la *superbia* (l'orgueil). Sur chacune des branches est représenté un vice, mais la plus haute porte le symbole de la luxure. Cette illustration des péchés capitaux est parfois associée au motif de la Gueule d'Enfer. Par exemple, dans le *Verger de Soulas*<sup>446</sup>, sur le folio 6 (fig. 241), est dessiné un Arbre des vices au pied duquel s'ouvre une Gueule-gouffre enflammée. Un chevalier désarçonné s'abîme dans le brasier situé entre les mâchoires lupines. Ce personnage est l'allégorie habituelle du premier des vices, l'orgueil. Sa chute dans une Gueule-gouffre souligne la « cohérence » du Mal : les péchés ont pour point commun la vanité et résultent tous du Mal originel incarné par la Gueule qui devient, elle aussi, une image allégorique.

La Gueule d'Enfer héritée de l'art roman trouve donc encore une place dans les nouveaux outils de diffusion du dogme, apparus à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. À une époque où la littérature religieuse s'ouvre aux laïcs lettrés toujours plus nombreux, l'image permet de comprendre et de mémoriser des notions abstraites de la doctrine chrétienne. Pour l'efficacité de leur usage mnémotechnique et didactique, les images doivent frapper

---

445 J-C. Schmitt, « Les images classificatrices », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147, 1989, p. 311-341.

446 *Verger de Soulas*, France du Nord, fin XIII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms fr. 9220), folio 6, *Arbre des vices*.

les esprits. Le motif de l'arbre permet de présenter de façon ordonnée et simplifiée les valeurs morales sur lesquelles se fonde le Christianisme et son message de Salut. Dans ce contexte, la Gueule constitue un symbole immédiatement intelligible dont la force expressive est censée inciter le fidèle à s'éloigner du Mal.

c) *La Gueule d'Enfer sur la carte du monde*

La Gueule trouve, de manière plus surprenante, une place dans certaines cosmographies qui sont diffusées à partir du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le monde, dans les manuscrits médiévaux gothiques, est cartographié sous la forme de cercles concentriques dont on a pu dire qu'ils représentaient une terre plate. Martin Scott D. Westrem<sup>447</sup> s'élève contre cette interprétation. Se fondant sur le Livre III (Les Mathématiques) des *Étymologies* d'Isidore de Séville, il estime que les tracés concentriques indiquent un volume. Dans ces conditions, c'est une sphère qui serait représentée dans les cosmographies. La présence, dans divers manuscrits, de la Gueule d'Enfer au centre de la carte, peut sans doute justifier cette théorie. De même, les cartes dessinées dans le *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc<sup>448</sup> (fig. 223) et dans *L'Image du monde* de Gossuin de Metz<sup>449</sup> (fig. 240) font apparaître une gueule infernale<sup>450</sup> au milieu du schéma circulaire. Si ces images reproduisaient une surface plane, il serait étonnant que la Gueule en constitue le centre. En revanche, si elles donnent bien à voir une sphère, la place de la Gueule au centre du dessin peut signifier sa relégation au plus profond de la terre.

Lorsqu'elle est insérée dans des schèmes ou des contextes iconographiques propres à l'époque gothique, tels que l'Arbre des vices, l'Arbre de vie ou les cosmographies, la Gueule d'Enfer conserve en grande partie les traits que lui ont

---

447 M. S. D. Westrem, « Représentations du monde dans le Moyen Age central », *École pratique des Hautes Études, Section des Sciences Historiques et Philologiques*, n° 17, 2001, p. 147-153.

448 *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc, Hainault, Belgique, 1285 (Paris, BnF, ms fr. 14970), folio 48, *Cosmographie*.

449 *Image du monde* de Gossuin de Metz, France du Nord, fin XIII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms fr. 14964), folio 117, *Cosmographie*.

450 Dans chacune de ces œuvres, le motif de la Gueule s'inspire de modèles antérieurs : le Bestiaire de Guillaume le Clerc présente une gueule léonine de profil, tandis que dans la cosmographie de Gossuin de Metz, il s'agit d'une Gueule-gouffre.

conférés les artistes romans. Cependant, c'est sous une forme différente qu'elle est popularisée au XIII<sup>e</sup> siècle. En effet, des images, dans lesquelles la Gueule d'Enfer est vue de face et apparaît souvent démultipliée, se répandent dans les figurations de l'au-delà. Un tel motif rappelle partiellement certaines œuvres du XII<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où il peut sembler emprunter ses redondances au « gorgonéion » du *Psautier de Winchester*<sup>451</sup>, par exemple. Mais les Gueules gothiques se singularisent par une dimension fantastique originale.

## 2-4 Le déploiement fantastique de la Gueule d'Enfer

### a) *La Gueule multiple des premiers temps du Gothique*

Durant le XIII<sup>e</sup> siècle, les artistes amenés à représenter les lieux de châtiment usent volontiers de signes surabondants et ont tendance à accumuler les symboles infernaux : cité, chaudron, diables, fournaise et gueule. Le motif de la Gueule est lui-même parfois redoublé. Ainsi, dans une enluminure d'un psautier anglo-normand<sup>452</sup> (fig. 221), daté de 1240 et conservé à la *British Library*, se dresse une double gueule devant le Christ descendu aux Enfers. D'une première gueule renversée, s'échappent les Justes. Dans la gueule d'un second monstre, des âmes dont le Sauveur se détourne semblent prisonnières, retenues par des bras. On aurait affaire à la figuration conjointe des Limbes et de l'Enfer. Un autre exemple intéressant de gueule multiple est fourni par le Jugement Dernier du portail central de la façade occidentale de Santa Maria de Regla à León (Castille et León, 1255s', fig. 273). Placées à côté de deux chaudrons, trois gueules dévorantes sont figurées de face (fig. 274). L'emplacement des gueules au même niveau que le feu infernal modifie leur sens : il ne s'agit plus d'une animalisation de l'Enfer en tant que lieu, mais de l'évocation d'un ultime tourment parmi d'autres. À l'instar de la Gueule qui clôture l'Enfer dans la *Bible en images de Pampelune* (fig. 9), les trois Gueules de León se referment sur les corps des damnés si bien qu'elles ne permettent pas de voir ce qui se déroule à l'intérieur. Cependant, elles se distinguent de leurs

---

451 *Psautier de Winchester*, Anglo-normand, 1150-1160 (Londres, B. L., ms Cotton Nero CIV), folio 39, *L'ange et l'Enfer*.

452 *Psautier*, Anglo-normand, 1240 (Londres, B. L., ms Arundel 157), folio 11, *Descente aux Enfers*.

modèles romans par leur aspect plus démoniaque que bestial : les traits humains de leurs visages sont déformés par un rictus sardonique.

Les exemples de ce type de Gueule demeurent néanmoins rares en sculpture. Ils sont plus courants dans les manuscrits, comme en témoignent un certain nombre d'Apocalypses anglo-normandes<sup>453</sup>. Ces gueules multiples du début du Gothique se caractérisent essentiellement par la diabolisation de leur apparence. Représentées de face, elles sont dotées d'une expression particulièrement cruelle. Ainsi personnifiées, elles deviennent de véritables personnages participant à une mise en scène fantastique du monde infernal.

On retrouve ce même motif dans les miniatures du XV<sup>e</sup> siècle : au centre d'une page dont elle occupe souvent toute la surface, la Gueule incarne alors toute l'atrocité du sort des condamnés au châtement éternel.

#### *b) La Gueule d'Enfer, figure d'épouvante*

Le motif de la Gueule d'Enfer représentée de face est sans doute l'une des manifestations imagées les plus explicites de l'angoisse d'un siècle marqué par les épidémies et les guerres. À l'instar des danses macabres peintes dont il est contemporain, il transmet une vision terrifiante du sort des humains. Le goût pour le fantastique, si présent dans l'iconographie romane, se transforme en fascination pour l'horreur. *Le Livre d'Heures de Catherine de Clèves*<sup>454</sup>, conservé à la *Pierpont Morgan Library*, contient des tableaux significatifs de cette évolution. L'artiste hollandais qui en a peint les enluminures a réuni dans la partie consacrée à l'Office des morts quatre représentations de Gueule d'Enfer. Trois sont formellement identiques, aux folios 97r, 105v et 107v (fig. 226 à 228) : des têtes de félins noires, rondes, aux babines retroussées et aux yeux exorbités ouvrent largement des mâchoires, laissant entrevoir une fournaise dont les flammes jaillissent par les oreilles. Mais les trois images se différencient par le contenu de la Gueule. Au folio 97r, les pécheurs, placés entre les mâchoires, souffrent,

---

453 Voir en particulier le folio 71r du ms L. A. 139 (Anglo-normand, 1265), conservé au *Musée Calouste Gulbenkian* de Lisbonne, et le folio 36v du ms 209 (Anglo-normand, fin XIII<sup>e</sup> s.), conservé à la bibliothèque du *Palais de Lambeth*, à Londres. Il est bon de mentionner également la double Gueule, et non triple, illustrée au folio 40 du ms fr. 403 (Salisbury, 1250) de la BnF.

454 *Livre de Catherine de Clèves*, Flandres, 1440 (New-York, Pierpont Morgan Lib., ms 945), folios 97r, 105v et 107v, *Purgatoire et Enfer*.

supplient, grimacent, pleurent. Sur la page numéro 105v, des personnages moins nombreux sont attablés, servis par un ange qui leur porte des pains. Enfin, sur le folio 107v, un ange extrait les condamnés de l'ancre animal, tandis que s'apaise le brasier. On peut en déduire que l'enlumineur a utilisé le motif de la Gueule pour symboliser le Purgatoire et que, dans ces trois miniatures, il montre les étapes de la Rédemption des âmes. L'Office des morts s'achève au folio 168v sur une représentation de l'Enfer toute différente. Trois gueules se développent en pleine-page (fig. 229), enchâssées les unes dans les autres selon un procédé de mise en abîme. À l'arrière plan, une grande Gueule-cité de couleur grise domine la composition. Devant elle, s'ouvre une deuxième gueule, hérissée de dents, aux bajoues étirées par des crochets ; en son sein, des êtres hybrides et démoniaques pourchassent des hommes. À l'intérieur des mâchoires de ce dernier monstre, une troisième gueule de couleur rouge abrite un chaudron. L'ensemble formé par les trois gueules est enclos dans un cadre. Au-dessous de celui-ci, une créature verdâtre crache des phylactères sur lesquels sont inscrits les noms des sept péchés capitaux. La leçon morale que véhicule l'image est compréhensible : les péchés conduisent au supplice infernal. Mais, à l'opposé de cette simplicité, le dispositif représentatif, théâtral et complexe symbolise, de façon saisissante, l'horreur du châtement et, tout à la fois, son éternité d'effroi.

La Gueule, ainsi transformée dans l'enluminure, devient une figure d'épouvante. À la fin du Moyen Âge, des formes de Gueules, plus diaboliques et grimaçantes que celles imaginées par les artistes romans mais aussi moins animales font leur apparition dans l'iconographie religieuse. Elles sont, cependant, concurrencées par de nouvelles visions de l'Enfer dans lesquelles la notion même de dévoration tend à s'effacer. L'Enfer est alors présenté comme sous la forme d'une succession de tourments qui se déroulent dans des cases séparées les unes des autres. Ce type d'illustration rappelle, certes, le modèle ancien de l'*Hortus Deliciarum*<sup>455</sup>, mais il s'en écarte aussi en privilégiant la conception dantesque d'un Enfer stratifié. On peut ainsi citer certains Jugements Derniers de Fra Angelico<sup>456</sup> ou bien la fresque d'Andrea Di Cione à Santa Croce à

455 *Hortus Deliciarum*, Herrade de Landsberg, folio 255v (manuscrit disparu, 1180).

456 Voir les *Jugements Derniers* de Fra Angelico, l'un conservé au Musée San Marco à Florence (1431), l'autre au Staatliche Museen de Berlin (1450).

Florence (1348). Si le supplice de l'engloutissement y est encore évoqué, il est assuré par un Satan immense et cannibale, comme on peut le voir sur la mosaïque de la coupole du Baptistère Saint-Jean à Florence (1250) et sur la fresque de la chapelle Scrovegni, dite de l'Arena, à Padoue (1303-1306).

Cette même image de terreur se retrouve dans des manuscrits plus tardifs. Dans un exemplaire de la fin du XV<sup>e</sup> siècle de la *Cité de Dieu*<sup>457</sup>, conservé à la BnF, au folio 249v, Satan, assis au-dessus d'un chaudron, croque les corps des damnés et c'est son ventre qui s'ouvre comme une gueule emplies de réprouvés.



*Cité de Dieu*, Rouen, fin XV<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms fr. 28),  
folio 249v, *Satan en Enfer*  
[Ph. : [www.mandragore.bnf.fr](http://www.mandragore.bnf.fr)]

---

<sup>457</sup> *Cité de Dieu*, Rouen, fin XV<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, ms fr. 28), folio 249v, *Satan en Enfer*.

Dans les *Très Riches Heures du Duc de Berry*<sup>458</sup>, au folio 108, Satan allongé sur un gril projette, par la puissance de son souffle, les âmes qu'il a ingurgitées.

Malgré le succès de ces nouvelles représentations du domaine infernal, le motif de la Gueule continue de donner vie à l'Enfer dans des représentations « populaires » dans tout l'Occident durant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Au centre d'un retable catalan, celui de San Miguel et San Pedro (1432-1433), qui décorait anciennement l'autel majeur de l'église San Miguel de la Seu d'Urgell, Jaume Cirera a peint une vaste Gueule-gouffre dans laquelle chutent les anges rebelles.



*Chute des anges*, retable de San Miguel et San Pedro  
déposé au MNAC de Barcelone (La Seu d'Urgell, 1431-1433)  
[Ph. : Sabine Forero-Mendoza]

On peut citer également un retable de confection allemande, celui de Biberach en Souabe (fig. 277) daté de 1520, et exposé au Musée des Beaux-Arts de Lyon, où les damnés s'entassent dans une gueule qui surgit d'une caverne. Sur les calvaires bretons du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, dans les enclos paroissiaux de Plougonven (fig. 281) et de Pleyben (fig. 280), par exemple, une Gueule-porche se dresse devant le Christ. La Gueule d'Enfer figure aussi dans des peintures murales de modestes églises rurales

---

458 *Très Riches Heures du Duc de Berry*, Centre ou Paris, 1411-1416 (Chantilly, Bibl. du Château, ms 65), folio 108, *Satan en Enfer*.

jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, comme en Haute-Garonne à Cazeaux-de-Larboust et à Saint-Sulpice-sur-Lèze ou dans les Hautes-Pyrénées à Vielle-Louron. Sur le mur nord de la nef de Notre-Dame des Grâces à Plampinet (Hautes-Alpes, 1450-1475, fig. 257), c'est encore une gueule qui s'apprête à punir les vices.

Le motif de la Gueule d'Enfer se fait plus rare dans les œuvres commanditées par d'illustres personnages, à quelques exceptions près. Il figure, ainsi, dans une enluminure du *Livre d'Heures de Marguerite de Valois*<sup>459</sup> (fig. 238) : une grande Gueule-gouffre animalisée y symbolise les Limbes des Patriarches. On peut mentionner encore le Jugement Dernier du triptyque de Lukas Van Leyde (fig. 262), conservé au *Stedelijke Museum de Lakenhal* (Pays-Bas), sur lequel une gueule reptilienne et enflammée marque l'entrée de la cité satanique.

Il est évident, au vu de cette analyse, que l'image de la Gueule d'Enfer perdure jusqu'à une époque très tardive, sur les supports les plus divers. Cet examen, même succinct, de la typologie du motif de la Gueule dans les images gothiques de l'Enfer permet de déterminer ce qu'il advient de lui après le XII<sup>e</sup> siècle. Les apports anglo-saxons – une gueule léonine en position de porche ou placée au sol comme un gouffre – se reconnaissent encore de façon très nette aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, plus particulièrement dans les illustrations de la Descente aux Enfers. Les artistes gothiques se contentent d'apporter à la Gueule de type roman quelques retouches et lui confèrent une apparence lupine et agressive, surtout lorsqu'ils la mettent en scène dans les Jugements Derniers. Ce sont les enlumineurs du XV<sup>e</sup> siècle qui parviennent à mettre en valeur toute la monstruosité de la Gueule d'Enfer. Pour cela, ils la placent au centre de leurs compositions, la figurent de face, accentuent sa puissance expressive en jouant sur les contrastes chromatiques. Les œuvres du Moyen Âge tardif constituent, en quelque sorte, l'apogée du motif de la Gueule. Par la suite, il disparaît progressivement de l'iconographie religieuse et se trouve remplacé par des images nouvelles de l'Enfer privilégiant l'aspect moral du châtiment, considéré alors comme une déchéance de l'âme. Pourtant, la Gueule béante a durablement marqué les esprits en introduisant la

---

459 *Livre d'Heures de Marguerite de Valois*, Paris ou Rouen, déb. XVI<sup>e</sup> s. (Paris, Musée du Louvre, ms 411, folio 17r, *Descente aux Enfers*).

fantasmagorie dans la représentation de l'Enfer. La brutalité primitive qui se dégage de la Gueule continue d'inspirer les artistes à la Renaissance<sup>460</sup> et même au-delà.

Cependant, on note qu'au fil des siècles, la monstruosité de la Gueule d'Enfer et sa force expressive se sont atténuées. On peut croiser ce motif dans des endroits insolites, comme les jardins de Bormazzo (1550). Au nord de Rome, le parc du château des Orsini est conçu à la manière d'un parcours initiatique où le promeneur va à la rencontre de sculptures colossales perdues dans la végétation. L'une d'elles, surnommée l'Ogre<sup>461</sup>, rappelle les plus fantastiques des Gueules d'Enfer gothiques. Mais de sa laideur fantastique n'est retenu que l'aspect grotesque. Ici, le monstre ne terrorise plus le visiteur, il l'interpelle, l'amuse.



L'Ogre, Parc des Monstres (Italie - Viterbe, 1550)  
[Ph. : [www.flickr.com](http://www.flickr.com)]

---

460 On peut ainsi estimer que la fantaisie de Jérôme Bosch puise dans l'hybridité tératologique de la Gueule. On connaît également une *Descente aux Enfers* (fin du XVI<sup>e</sup> s., fig. 261) de Pieter Van der Heyden, un graveur hollandais, qui s'empare du motif et le traite à la manière de Jérôme Bosch.

461 Si le visiteur s'aventure dans une rue peu fréquentée de Rome, la *Via Gregoriana*, et se dirige vers le Palais Zuccari (1591...), il se retrouve face à la porte d'entrée de cette demeure et tombe nez-à-nez avec une gueule grande ouverte dont la forme monstrueuse rappelle la figure de l'Ogre du Parc des Monstres de Bormazzo.



## **CONCLUSION GENERALE**



La Gueule d'Enfer fait son entrée dans l'iconographie au IX<sup>e</sup> siècle. Elle a alors l'apparence d'une face monstrueuse aux traits humains, inspirée par les figures des Géants antiques ou des Gorgones, comme le montrent l'ivoire<sup>462</sup> (fig. 1) conservé au *Victoria and Albert Museum* ou le *Psautier d'Utrecht*<sup>463</sup>. Mais de telles occurrences demeurent rares. À partir du XI<sup>e</sup> siècle, les artistes lui substituent une Gueule zoomorphe. Le motif se développe alors, d'abord dans le domaine anglo-normand sous influence nordique, puis en France, en Belgique, en Allemagne occidentale et en Espagne. L'Italie, où domine le style byzantin, ne manifeste pas d'engouement pour cette représentation animalisée de l'Enfer<sup>464</sup>.

Sculptée sur des portails, à l'intérieur d'édifices religieux ou sur de petits objets en ivoire, mais aussi peinte sur des murs d'églises ou sur les pages de manuscrits, l'image de la Gueule trouve place dans l'iconographie religieuse aux côtés d'autres symboles infernaux tels que le feu – représenté sous la forme de flammes – la fournaise, le chaudron, la caverne ou encore le volcan. Souvent même, elle les remplace et accumule en son sein les supplices : elle brûle, elle mord, elle accueille des serpents, des démons tortionnaires et Satan lui-même. Sa physionomie est changeante : elle emprunte ses traits au lion, au loup, au reptile, au dragon, voire au poisson. Le plus souvent béante, elle figure par métonymie l'Enfer, dans de nombreux épisodes situés avant ou après les Fins dernières. Mais sa présence modifie en partie le message chrétien, en raison de sa sauvagerie, tout droit venue de la mythologie antique. Ainsi, en vertu de la place qui lui est conférée dans l'image, selon les éléments qui l'accompagnent et en fonction de ses propres variantes morphologiques, elle infléchit le sens de certaines scènes tirées des Écritures. Vide, elle souligne le triomphe du Christ rédempteur ; emplie de damnés, elle incarne la menace qui pèse sur les pécheurs. Grande ouverte, elle évoque des instants qui précèdent, de près ou de loin, l'Apocalypse ; fermée, elle indique la Fin des Temps. Les illustrateurs de psautiers se servent de la Gueule d'Enfer pour représenter le Shéol

462 Ivoire n° 253-1867, Sud de l'Allemagne ?, 850-870 (Londres, *Victoria and Albert Museum*), *Jugement Dernier*.

463 *Psautier d'Utrecht*, Hautvillers, IX<sup>e</sup> s. (Utrecht, *Universiteitsbibliotheek*, ms 32), folios 9, 14v, 31v, 53v, 59, 66 et 79, *Bouche de l'Enfer*.

464 On peut toutefois rappeler deux exemples préalablement cités : le relief sculpté de la façade occidentale de Fornovo di Taro (fig. 272) et le tympanon sud du portail de la cathédrale de Ferrare (fig. 271).

biblique car sa seule présence « infernalise » le Royaume des morts. Ses dimensions imposantes et ses mâchoires démesurées, de même que l'absence de tout corps qui lui serait rattaché permettent de mettre en image la vision prophétique d'Isaïe (4, 14) pour qui le séjour des morts « ouvre sa bouche, élargit sa gueule sans aucune limite », vision très fréquemment mentionnée et commentée par la plupart des théologiens médiévaux, car elle donne forme au monde des tourments éternels.

Mais la Gueule zoomorphe prête d'abord son aspect fantastique à l'Enfer des origines, celui créé par Dieu pour les anges révoltés. C'est d'ailleurs pour illustrer la Chute des anges qu'elle apparaît, dès l'An Mil, dans le *Manuscrit de Caedmon*<sup>465</sup> (fig. 162 et 163). Dans cette œuvre qui contient les exemples les plus anciens du motif, la Gueule est représentée selon un schéma « catamorphe », renversée au fond de l'image et placée au centre des illustrations. Semblable à un gouffre, elle matérialise la prison de Satan. Entourée de fortifications et comme prisonnière de son propre Mal, elle devient le lieu même de la damnation car elle symbolise la sanction du premier des péchés, celui d'orgueil.

Cependant, il est un autre contexte, fort différent, dans lequel apparaît la Gueule d'Enfer. Il arrive fréquemment qu'elle incarne les « Limbes » visitées par le Christ après sa Crucifixion. En ce cas, comme dans nombre de Jugements Derniers, la Gueule est généralement positionnée à droite de l'image, mais à la gauche du Christ, à la place symbolique du Mal. Sa bestialité permet de mettre en relief, par contraste, la bonté paternelle du Libérateur et de souligner sa supériorité spirituelle. Mais son caractère diabolique met l'accent sur le fait que les Patriarches sauvés sont des pécheurs graciés par Dieu. Lors de la Descente du Christ aux Enfers, s'engage un duel opposant le Sauveur à la Gueule infernale. Ce face-à-face entre Jésus, le fils de l'Homme ressuscité, et le Mal, incarné par le monstre, souligne la toute puissance de Dieu. Au creux des mâchoires figure généralement tout un groupe d'âmes : certaines bénéficient de la bienveillance christique et parviennent à s'extraire de l'ancre bestial, d'autres, rejetées vers l'arrière du gosier, semblent vouées à une peine indéfinie, comme le montre explicitement le folio 324v de la *Bible d'Avila*<sup>466</sup> (fig. 81), par exemple, où l'on voit les

---

<sup>465</sup> *Manuscrit de Caedmon*, Anglo-saxon, an 1000 (Oxford, Bodl. Lib., ms Junius 11), folio 16, *Chute des anges*.

<sup>466</sup> *Bible d'Avila*, Avila, fin XII<sup>e</sup> s. (Madrid, BN, ms Cod. Vit.15-1), folio 324v, *Enfer*.

élus s'avancer vers le Christ, à gauche, alors que les réprouvés se serrent à droite emprisonnés par des flammes et mordus par des reptiles. Sont ainsi mis en image et la victoire du Rédempteur sur la Mort et un premier partage des âmes, sorte de jugement immédiat des défunts qui anticipe le Jugement Dernier.

La monstruosité de la Gueule lui confère une autre dimension symbolique, elle se présente comme le véritable visage du péché. En ce monde, les avares, les luxurieux, les impies, les riches qui oublient la charité se montrent fiers, « hautains » (*Is.*, 5, 15). Mais, emportés par la mort, ils sont rabaissés et doivent subir le supplice de l'engloutissement dans la Gueule infernale. Sans référence explicite au Jugement Dernier, les artistes représentent souvent les coupables de péchés capitaux comme condamnés à la perdition immédiate. Leur punition est directement proportionnée à la nature de leur faute : la lourde bourse qui assurait une vie confortable à l'avare devient l'instrument de sa torture et le corps de la luxurieuse, qui avait connu la jouissance du plaisir, subit les morsures des serpents. D'autres personnages, comme le *dives* cité dans le chapitre 16 de l'*Évangile de Luc*, peuvent basculer brusquement d'une existence confortable et lascive à une douloureuse et terrifiante destinée. La cruauté du renversement de situation dont ils sont l'objet résulte d'un jugement rendu dès leur décès, qui réserve aux coupables des crimes les plus réprouvés. La Gueule figure alors l'envers du monde des hommes, ce qui se cache derrière le quotidien du pécheur, l'instant irréprésentable de son passage dans l'au-delà. Elle marque le seuil où tout bascule, où l'on entre dans un état en totale contradiction avec la vie terrestre ordinaire. Une fois franchie cette porte effrayante, on passe du plaisir à la douleur, de l'aisance à la peine. La sauvagerie de la Gueule évoque sans conteste la brutalité de ce retournement de situation, même s'il est la conséquence du choix de vie de celui qui en est la victime.

Plus largement, le motif de la Gueule dévorante permet de donner au Mal un visage immédiatement reconnaissable, absolument distinct de celui du Bien. Dans la vision chrétienne du monde et de l'homme, la confrontation entre le Bien et Mal est au centre de la vie morale. Les artistes romans trouvent des équivalents figuratifs pour représenter l'âme humaine aux prises avec cette tension. Les oppositions spatiales entre droite et gauche, haut et bas, symboliquement connotées, sont ainsi couramment utilisées et renforcées par d'autres motifs antithétiques. Au portail de l'église de Perse en Aveyron

(milieu XII<sup>e</sup> s., fig. 49), par exemple, le défunt est situé au centre du linteau. À sa gauche, la Gueule monstrueuse dit toute la violence du monde infernal et son désordre ; à sa droite, en contrepoint, sont représentés le Christ, le bras levé dans un geste de grâce, les évangélistes et les anges protecteurs ; au-dessus, la Vierge et les apôtres adoptent une posture hiératique. L'ensemble de ces éléments s'ordonne selon un partage sans ambiguïté : d'un côté, apparaissent les créatures maléfiques, de l'autre, les figures du Bien et du message évangélique.

Dans les scènes du Jugement Dernier, l'opposition Bien/Mal se résume à celle de l'Enfer et du Paradis, ou plus précisément, de la porte de l'Enfer et de la porte du Paradis. Tout les distingue, les détails architecturaux, les dimensions, les ornements. Dans certains exemples, l'entrée du paradis est décorée, sur l'ivoire du IX<sup>e</sup> siècle (fig. 1), conservé au *Victoria and Albert Museum* de Londres. Ailleurs, et plus généralement, elle est arrondie, comme sur une enluminure du *Liber Vitae*<sup>467</sup> (fig. 2) et sur la frise du portail de Saint-Trophîmes d'Arles (fin XII<sup>e</sup> s., fig. 14 et 15) : les élus la franchissent, vêtus, la tête relevée. La porte de l'Enfer, frustrée et de forme rectangulaire, oblige les réprouvés à se baisser pour entrer. La Gueule double parfois la porte des Enfers, quand elle ne la remplace pas. Le tympan de Conques (fig. 30), qui offre un contraste des plus frappants dans la représentation des deux zones de l'au-delà, présente assurément l'un des meilleurs exemples d'une telle répartition antithétique des éléments figuratifs. Dans la partie basse du portail, la composition montre une image en miroir ; de part et d'autre de l'axe médian, se développent deux constructions identiques comme vues en coupe, leurs entrées se faisant face. La porte du domaine céleste est grande-ouverte ; sur le seuil, un ange tend les bras vers une âme sauvée. À droite, aucune construction ne structure l'espace infernal, la grande silhouette du roi des Enfers domine une accumulation de scènes de supplices. Pour sa part, la porte du monde du châtiment, basse, trapue, est occultée par la Gueule d'Enfer qui constitue le passage forcé des damnés. À l'entrée de l'Enfer, la Gueule occupe une place symétrique à celle de l'ange situé sur le seuil du Paradis. A eux deux, ils résument en image l'opposition du Bien et du Mal : l'ange emprunte ses traits, son attitude au monde humain civilisé, la Gueule, quant à elle, appartient au monde animal, sauvage, souterrain. Elle se présente comme un véritable

---

<sup>467</sup> *Liber Vitae*, Winchester, 1031 (Londres, B. L., ms Stowe 944), folio 7, *Jugement des âmes*.

repoussoir pour le fidèle. Cette connotation très négative fait que le motif est encore utilisé pour représenter ce qui va à l'encontre de la mission de l'*Ecclesia*, par dessus tout l'hérésie<sup>468</sup> ou la Synagogue<sup>469</sup>.

Au-delà de ces déterminations structurales très générales, il faut observer que les formes données par les artistes à la Gueule d'Enfer et ses diverses dispositions indiquent le moment même du Jugement Dernier qui est représenté. Placée à droite de l'image, la Gueule marque le seuil de l'Enfer définitif, pareille à Cerbère se tenant devant la porte du Tartare : tel est le cas aux tympons de Sainte-Foy de Conques (fig. 31) et de Saint-Lazare d'Autun (fig. 24). Mais, le plus souvent, elle prend la forme d'une Gueule-gouffre dans laquelle s'entassent et disparaissent les damnés. Parfois, une âme s'en échappe, ce qui peut être le signe de l'incertitude de la Grâce. Ouverte vers les profondeurs, elle symbolise l'infini du domaine des tourments, plus que ne le ferait une cité infernale. Lorsque les artistes choisissent de donner une image du jugement achevé, ils représentent une Gueule qui se ferme, emprisonnant irrémédiablement les damnés. L'exemple, sans doute le plus connu d'un tel dispositif, est celui du « gorgonéion » du *Psautier de Winchester*<sup>470</sup> (fig. 4), monstrueuse gueule fermée par une lourde porte, dont un ange détient la clef. Une autre représentation, très différente, se trouve dans la *Bible en images de Pampelune*<sup>471</sup> (fig. 9) : au folio 256v, c'est la Gueule infernale elle-même qui clôt, tel un couvercle, un monde de feu et d'obscurité au cœur duquel s'abîment des âmes qui ont ici la forme de petites têtes. Cette œuvre de la fin du XII<sup>e</sup> siècle pourrait illustrer le célèbre vers de Dante (Chant III) : « Vous qui entrez, abandonnez toute espérance ».

Les artistes médiévaux empruntent aux multiples monstres dévorants des mythologies païennes, gréco-romaines ou nordiques, certaines des caractéristiques animales de la Gueule d'Enfer. Ils ne les copient pas véritablement, mais créent des formes hybrides originales chargées d'illustrer un royaume du Mal que les textes

---

468 Regarder le *Psautier d'Aelwin*, Anglo-saxon, 1023-1035 (Londres, B. L., ms Cotton Titus D. 27), folio 75v, *Trinité et Enfer*.

469 Se référer, entre autre, au folio 253r du *Liber Floridus* (Saint-Omer, déb. XII<sup>e</sup> s., Gand, Bibl. de l'Université, ms UB 292).

470 *Psautier de Winchester*, Anglo-normand, Winchester, 1150 (Londres, B. L., ms Cotton Nero C IV), folio 39r, *L'ange et l'Enfer*.

471 *Bible en images de Pampelune*, Pampelune, 1197 (Amiens, B. M., ms 108), folios 255-256v, *Enfer*.

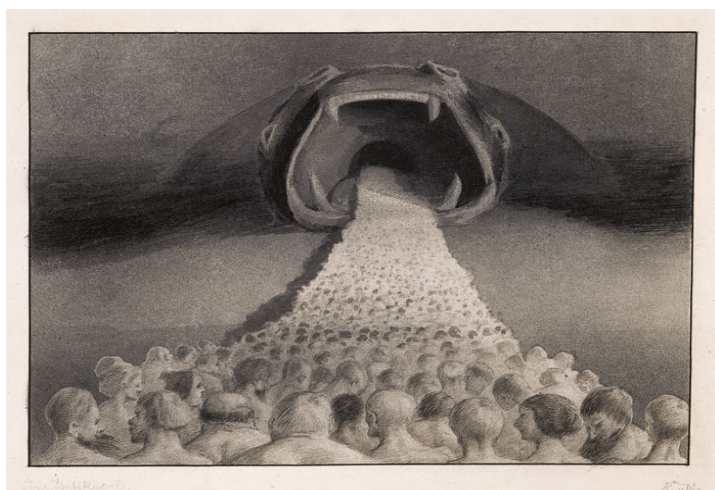
chrétiens ne décrivent pas. La Gueule infernale traduit en images de rares passages bibliques qui ont marqué les esprits par leur puissance poétique, comme l'évocation du prophète Isaïe : « La bouche de l'Enfer se dilata, s'ouvrit sans aucune limite ». Elle offre un cadre fantastique aux « ténèbres extérieures », dont parle Matthieu au chapitre 25 de son évangile, en même temps qu'il mentionne « des pleurs et des grincements de dents » (*Matth.* 25-30). Parce qu'elle est plus riche d'un point de vue symbolique qu'une cité satanique, qu'elle ajoute une dimension merveilleuse au feu punitif des théologiens chrétiens, la Gueule infernale est parvenue à s'imposer comme l'image archétypique du Mal. Sa polysémie justifie son succès et sa postérité. La Gueule perdure, en effet, dans l'iconographie bien au-delà du XII<sup>e</sup> siècle.

Sous des formes très proches de celles que lui ont prêtées les artistes anglo-normands de la période romane, la Gueule d'Enfer symbolise toujours le lieu « Enfer » dans de nombreuses œuvres durant le XIII<sup>e</sup> siècle. Elle ne subit alors que peu de modifications dans son aspect physique : elle est désormais parfois plus lupine que léonine. Et lorsqu'elle matérialise la prison des anges déchus, elle perd son caractère vivant pour devenir une forme aplatie et flasque. En revanche, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, son côté monstrueux est souvent plus appuyé, notamment dans la miniature gothique. C'est en effet en enluminure que le motif de la Gueule se déploie très largement. Les artistes la figurent de face, les mâchoires distendues et ils donnent à voir les supplices qui s'y déroulent. Plus encore que la mise en valeur de la Gueule, cet Enfer gothique se définit par la présence de nouveaux personnages démoniaques : Satan dévorateur, le diable à la charrette, le diable à la hotte, et toutes sortes de démons composites. Mais en raison de l'adoption de nouveaux modèles iconographiques issus d'Italie, la Gueule, comme symbole de l'Enfer, disparaît progressivement de l'imagerie religieuse à partir du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>472</sup>.

---

472 On peut citer, tout de même, un tableau, daté du XIX<sup>e</sup> siècle et exposé à Saint-Remi Baselgia Veglia de Falera (Suisse - Grisons), où est représenté un Jugement Dernier. L'au-delà des damnés s'apparente à une grande gueule « dragonesque » aux formes très allongées.

Pour autant, la Gueule d'Enfer ne s'efface pas des imaginaires. Sa monstruosité chimérique, souvent féline, parfois reptilienne, voire « poulpienne », ses proportions immenses, ses attributs terrifiants continuent d'inspirer les artistes pendant des siècles et même jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, dans les arts graphiques du XX<sup>e</sup> siècle, on trouve encore des échos de la Gueule d'Enfer médiévale. Elle n'y symbolise plus l'« Enfer », mais permet de traduire des angoisses personnelles ou des préoccupations politiques. Tel est le cas, par exemple, pour Alfred Kubin, dessinateur et graveur autrichien (1877-1959), dont l'une des œuvres, « Vers l'Inconnu », représente une énorme bouche animale dans laquelle s'engouffre une foule de personnages. Le motif de la Gueule d'Enfer est sans nul doute un moyen d'exprimer la crainte des forces obscures et du monstre qui est tapi en chacun de nous.



Alfred Kubin, dessin exposé en 2007 au Musée d'Art Moderne (Paris),  
conservé à la Fondation Oscar Kokoschka (Vevey - Suisse)  
[Ph. : [www.surrealistisch.blogspot.com](http://www.surrealistisch.blogspot.com)]

Si Alfred Kubin puise souvent son inspiration dans les tableaux de Jérôme Bosch, de Francisco Goya ou d'Odilon Redon, il lui arrive aussi de se référer à la figure mythique de la Gorgone et de retrouver des formes qui rappellent les têtes infernales du *Psautier d'Utrecht*.



Alfred Kubin, « *Seele eines Kindes* » (Une Âme d'Enfant),  
Linz, *Oberösterreichisches Landesmuseum* (Autriche)  
[Ph. : [landesmuseum.at](http://landesmuseum.at)]

Des artistes plus proches de nous s'approprient le motif de la Gueule infernale et le détournent afin d'aborder des thèmes plus actuels, ainsi l'artiste engagé et subversif qu'est Keith Haring (1958-1990). Certes, ses dessins inspirés du graffiti, qui allient la rapidité du trait et le contraste coloré, et plus encore ses pictogrammes peuvent paraître très éloignés des images et des types iconographiques de la période romane. Pourtant, de même qu'il arrive à Keith Haring de reprendre des thématiques religieuses, pour les pousser jusqu'à la caricature (dans la série intitulée « Dix Commandements », par exemple), de même reviennent sous ses doigts des créatures à la gueule menaçante et disproportionnée, comme c'est le cas dans l'œuvre « *Untitled* » de 1986.



Keith Haring, « *Untitled* » (1986),  
exposé au Musée d'Art moderne de Paris  
et au Cent Quatre, « *The Political Line* » (19 avril-18 août 2013)  
[Ph. : [www.fromtheskyline.blogspot.fr](http://www.fromtheskyline.blogspot.fr)]

C'est ainsi que l'artiste new-yorkais dénonce les travers de notre société de consommation et de gaspillage. Car la bête de Keith Haring ne dévore pas ses victimes : elle les noie sous un flot verdâtre de produits technologiques (téléviseurs, ordinateurs), en les attirant vers sa poitrine répugnante. Comme hypnotisés, les humains nus s'extraient de la « rivière » verte qui coule de la gueule et se précipitent pour s'abreuver au lait de la truie capitaliste. Keith Haring semble s'inspirer directement du motif ancien de la Gueule d'Enfer pour souligner la brutalité d'une société obsédée par l'argent : alors, le monstre dévorateur est représenté sous les traits d'un porc en proie à la goinfrerie<sup>473</sup>.



Keith Haring. « *Untitled* » (1988), exposé au Musée d'Art moderne de Paris et au CENT QUATRE, « *The political line* » (19 avril au 18 août 2013).  
[Ph. : [www.paris-art.com](http://www.paris-art.com)]

Certes la Gueule d'Enfer a perdu au fil des siècles de sa puissance d'effroi, mais elle a néanmoins traversé les époques. Ainsi, on reconnaît, une fois de plus, les traits de la Gueule infernale médiévale dans une autre œuvre contemporaine, le surprenant Jardin des Tarots (1979-1993), conçu par Niki de Saint-Phalle à Capalbio, au sud de la Toscane.

---

473 Le monstre dessiné par Keith Haring comporte des éléments empruntés au porc : groin, patte fourchue et cou épais. Mais des rides prononcées et des yeux rougeâtres lui confèrent un aspect diabolique. Il semble agité de soubresauts indiqués par le mouvement des oreilles et par les petits traits qui bordent ses joues, manifestant une agitation loin du hiératisme des Gueules romanes. Le gigantisme de la créature est souligné par la petitesse des humains qu'il approche de sa bouche. L'artiste dépeint, ici, une scène de dévoration dont sont victimes des hommes réifiés, pareille à celle de la plaque émaillée « *Infernus* » de l'Ambon de Klosterneuburg (1181, fig. 193), par exemple. Mais le dessin allégorique de Keith Haring ne représente pas le châtement des pécheurs dans l'ancre satanique, il dénonce le capitalisme meurtrier ainsi que l'atteste, sans ambiguïté, le symbole du dollar qui transforme le groin du verat en billet vert.



Niki de Saint-Phalle, « la Grande Magicienne »,  
Jardin des Tarots (Toscane - Capalbio, 1979-1993)  
[Ph. : [www.oisb.fr](http://www.oisb.fr)]

Dans ce parc, où voisinent les « machines » de Jean Tinguely et les statues monumentales réalisées par sa compagne, la « Grande Magicienne » ouvre une immense bouche à l'intérieur de laquelle le visiteur est appelé à pénétrer, non sans quelque appréhension, sans doute. Mais, en l'occurrence, toute valeur maléfique est absente car le personnage symbolise plutôt le don, réputé féminin, de l'intuition qui conduit à la sagesse. L'artiste d'aujourd'hui se contente de jouer sur l'ambivalence des sentiments et l'oscillation entre attrait et peur, à la manière, d'ailleurs, des sculpteurs et enlumineurs du Moyen Âge.

Si le motif de la Gueule d'Enfer ressurgit dans l'art, en des lieux et des temps différents, n'est-ce pas parce qu'il s'inscrit dans une tradition universelle venue des époques les plus lointaines, celle du monstre qui engloutit ? Dans les sociétés traditionnelles<sup>474</sup>, le monstre dévorant est ambivalent : il symbolise à la fois la plongée dans les ténèbres de la mort et une possible re-naissance. La Gueule d'Enfer médiévale renoue avec ce fond mythique lorsqu'elle est représentée vaincue par le Christ, ou encore quand les Patriarches et les humains purgés de leurs péchés s'en extraient.

---

<sup>474</sup> Dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1957 (rééd. 1989), M. Éliade étudie les mythes et les rites concernant l'engloutissement par un monstre dans les sociétés océaniques, lapponnes, africaines. Cet engloutissement a une double signification : d'une part, « être englouti équivaut à mourir », d'autre part, « l'entrée dans le ventre du monstre signifie aussi la réintégration d'un état pré-formel embryonnaire » (p. 273).

Cependant, dans la conception chrétienne de l'au-delà et de la Fin des Temps, la Gueule symbolise aussi une mort sans régénération possible, une éternité de souffrance. Avec sa monstruosité physique à l'animalité affirmée, son indifférence brutale de tortionnaires des damnés, elle s'impose parmi toutes les créatures tératologiques qu'elle surpasse. Durant des siècles, sa face multiple et reconnaissable a accompagné le fidèle dans son parcours vers la Rédemption, comme la figure du Mal.

# ANNEXES

- Tableaux de recensement des sources textuelles (p. III-XL)
- Tableaux de recensement des exemples iconographiques (p. XLI-LXV)
- Liste des œuvres (p. LXVII-LXXV)
- Bibliographie (p. LXXVII-XCIX)
- Table des Matières (p. CI-CVIII)



## TABLEAUX DE RECENSEMENT DES SOURCES TEXTUELLES

### Sources bibliques et apocryphes

- ▶ Description du Léviathan : p. V-VI
- ▶ Description de l'Enfer dans l'Ancien Testament : p. VI-VIII
- ▶ Description de l'Enfer dans le Nouveau testament : p. VIII-X
- ▶ Évocation de l'Enfer dans l'*Évangile de Nicodème* : p. X

### Auteurs chrétiens

- ▶ Saint Clément de Rome (mort 99) : pl. XI
- ▶ Chromance d'Aquilée (340-409 ?) : pl. XII
- ▶ Césaire d'Arles (470-542) : pl. XIII
- ▶ Cassiodore (485-580 ?) : pl. XIV
- ▶ Priscien (VI<sup>e</sup> s.) : pl. XV
- ▶ Grégoire le Grand (560-607) : pl. XVI-XVII
- ▶ Isidore de Séville (560-636) : pl. XVIII-XIX
- ▶ Bède le Vénérable (672-735) : pl. XX
- ▶ Ambroise Autpert (730-784) : pl. XXI-XXII
- ▶ Beatus de Liebana (mort 798) : pl. XXIII
- ▶ Agobard de Lyon (769-840) : pl. XXIV
- ▶ Sedulius Scotus (mort 858 ?) : pl. XXV-XXVI
- ▶ Paschase Radbert (785-865) : pl. XXVII
- ▶ Rather de Vérone (890-974) : pl. XXVIII-XXX
- ▶ Rupert de Deutz (1075-1129) : pl. XXXI-XXXIII
- ▶ Hildegarde de Bingen (1098-1179) : pl. XXXIV-XXXV
- ▶ Pierre Lombard (1100-1160) : pl. XXXVI
- ▶ Godefridus Irimbertus (mort 1165) : pl. XXXVII
- ▶ Aelred de Rievaulx (1110-1167 ?) : pl. XXXVIII-XXXIX
- ▶ André de Saint-Victor (1115-1175) : pl. XL



## Sources bibliques (Vulgate) et apocryphes Traduction de l'abbé J-B. Glaire (Paris, 1905)

### 1- Description du Léviathan

*Job 40, 19-21*

*In oculis eius quasi hamo capiet eum et in sudibus perforabit nares eius an extrahere poteris Leviathan hamo et fune ligabis **linguam** eius numquid pones circulum in naribus eius et **armilla** perforabis **maxillam** eius ?*

[On le prendra par les yeux comme à l'hameçon, et, avec des harpons on percera ses narines. Pourras-tu enlever Léviathan à l'hameçon et avec une corde lier sa langue ? Est-ce que tu mettras un cercle dans ses narines, ou avec un anneau percera-tu sa mâchoire ?]

*Job 41, 4-12*

*Quis revelavit faciem indumenti eius et in medium **oris** eius quis intrabit portas vultus eius quis aperiet per gyrum **dentium** eius formido corpus illius quasi scuta fusilia et compactum squamis se prementibus una uni coniungitur et ne spiraculum quidem incedit per eas una alteri adherebunt et tenentes se nequaquam separabuntur sternutatio eius splendor ignis et oculi eius ut palpebrae diluculi de ore eius lampades procedunt sicut taedae **ignis** accensae de naribus eius procedit fumus sicut ollae succensae atque ferventis halitus eius prunas ardere facit et **flamma** de **ore** eius egreditur.*

[Qui découvrira la face de ses vêtements ? Et qui entrera dans le milieu de sa gueule ? Les portes de son visage, qui les ouvrira ? Autour de ses dents habite la terreur. Son corps est comme des boucliers jetés en fonte et couvert d'écailles épaisses et serrées. L'une est jointe à l'autre et pas même l'air ne passe entre elles. L'une s'attache à l'autre, et se tenant, jamais elles ne se sépareront. Son éternuement, c'est l'éclat du feu, et ses yeux sont comme les paupières de l'aurore. De sa gueule sortent des lampes comme des

torche allumées. De ses narines sort une fumée comme celle d'un pot mis au feu et bouillant. Son souffle fait brûler des charbons et une flamme sort de sa bouche].

*Isaïe 27, 1*

*In die illo visitabit Dominus in gladio suo duro et grandi et forti super Leviathan serpentem vectem et super Leviathan serpentem tortuosum et occidet cetum qui in mari est.*

[En ce jour-là, Dieu visitera avec son glaive dur, et grand, et fort, Léviathan, serpent levier, Léviathan, serpent tortueux, et il tuera le grand poisson qui est dans la mer].

*Ézéchiel 29, 3-4*

*Loquere et dices haec dicit Dominus Deus ecce ego ad te Pharaon rex Aegypti draco magne qui cubas in medio fluminum tuorum et dicis meus est fluvijs et ego feci memet ipsum et ponam frenum in **maxillis** tuis et adglutinabo pisces fluminum tuorum squamis tuis et extraham te de medio fluminum tuorum et universi pisces tui squamis tuis adherebunt.*

[Parle et tu diras : voici ce que dit le Seigneur Dieu : voilà que moi je viens vers toi, Pharaon, roi d'Égypte, grand dragon, qui te couches au milieu de tes fleuves, et dis : le fleuve est à moi, et je me suis fait moi-même. Et je mettrai un frein à tes mâchoires, et j'attacherai les poissons de tes fleuves à tes écailles ; et je te tirerai du milieu de tes fleuves, et tous les poissons s'attacheront à tes écailles].

## 2- Description de l'Enfer

### 2-1 Ancien Testament

#### **a) Nombres 16, 30-34**

*Sin autem novam rem fecerit Dominus, ut aperiens terra **os** suum **deglutiat** eos et omnia quae ad illos pertinent, **descenderint** que viventes in infernum, scietis quod*

*blasphemaverint Dominum. Confestim igitur ut cessavit loqui, dirupta est terra sub pedibus eorum : et aperiens os suum, devoravit illos cum tabernaculis suis et universa substantia eorum, descenderunt que vivi in infernum operti humo, et perierunt de medio multitudinis. At vero omnis Israel, qui stabat per gyrum, fugit ad clamorem pereuntium, dicens : Ne forte et nos terra deglutiatur.*

[« Mais si le Seigneur fait une chose nouvelle, si la terre ouvrant sa bouche les engloutit, eux et tout ce qui leur appartient, et qu'ils descendent vivants dans l'enfer, vous saurez qu'ils ont blasphémé le Seigneur. Aussitôt qu'il cessa de parler, la terre se fendit sous leurs pieds ; et, ouvrant sa bouche, elle les dévora avec leurs tentes et leur avoir. Et ils descendirent vivants dans l'enfer, recouverts par la terre, et ils périrent au milieu de la multitude. Cependant tout Israël, qui se tenait autour, s'enfuit aux cris de ceux qui périssaient, disant : C'est de peur que la terre ne nous engloutisse aussi »].

#### **b) Psaume 68 (69), 15-16**

*Eripe me de luto ut non infigar liberer ab his qui oderunt me et de profundis aquarum non me demergat tempestas aquae neque absorbeat me profundum neque urgeat super me puteus os suum .*

[« Retirez-moi de la fange , afin que je n'y demeure pas enfoncé ; délivrez-moi de ceux qui me haïssent et du fond des eaux. Qu'une tempête d'eau ne me submerge pas, qu'un abîme ne m'engloutisse pas, qu'un puits ne referme pas sa bouche sur moi »].

#### **c) Job 41, 4-5**

*Quis revelavit faciem indumenti eius et in medium oris eius quis intrabit portas vultus eius quis aperiet per gyrum dentium eius formido.*

[« Que découvrira la face de son vêtement ? Et qui entrera dans le milieu de sa gueule ? Les portes de son visages, qui les ouvrira ? Autour de ses dents habite la terreur »].

#### **d) Isaïe 5, 14**

*Propterea dilatavit infernus animam suam et aperuit os suum absque ullo termino et*

*descendent fortes eius et populus eius et sublimes gloriosique eius ad eum.*

[« C'est pour cela que l'enfer a dilaté son âme et qu'il a ouvert sa bouche d'une manière illimitée, et ses puissants, et son bas peuple, et ses grands et ses glorieux y descendent »].

| Sources bibliques | Enfer inanimé                |              | Enfer animé           |                                  |
|-------------------|------------------------------|--------------|-----------------------|----------------------------------|
|                   | Précisions topographiques    | Enfer de feu | Bouche                | Vocabulaire de la dévoration     |
| <i>Nombres</i>    | X<br><i>descendere</i>       |              | X<br><i>os</i>        | X<br><i>deglutire / devorare</i> |
| <i>Psaume 69</i>  | X<br><i>puteus profundus</i> |              | X<br><i>os</i>        | X<br><i>absorbere</i>            |
| <i>Job</i>        |                              |              | X<br><i>os / dens</i> |                                  |
| <i>Isaïe</i>      | X<br><i>descendere</i>       |              | X<br><i>os</i>        | X<br><i>dilatare</i>             |

## 2-2- Nouveau Testament

### a) Évangile de Matthieu

*Matth. 25, 30*

*Et inutilem servum eicite in **tenebras exteriores**: illic erit fletus et stridor dentium.*

[« Et jetez ce serviteur inutile dans les ténèbres extérieures, là seront le(s) pleur(s) et le(s) grincement(s) de dents »].

Matth. 25, 41

*Tunc dicet et his, qui a sinistris erunt : "Discedite a me, maledicti, in **ignem** aeternum, qui praeparatus est Diabolo et angelis eius".*

[« Alors il dira à ceux qui sont à sa gauche : "Allez loin de moi, maudits, au feu éternel qui a été préparé au diable et à ses anges" »].

### **b) Apocalypse de Jean**

Apoc. 9, 2

*Et aperuit **puteum abyssi**: et ascendit **fumus putei**, sicut **fumus fornacis** magnae: et obscuratus est sol, et aer de fumo putei.*

[« Et elle (l'étoile) ouvrit le puits de l'abîme : et la fumée du puits monta comme la fumée d'une grande fournaise ; et le soleil et l'air furent obscurcis par la fumée du puits »].

Apoc. 19, 20

*Vivi missi sunt hi duo in **stagnum ignis** ardentis sulphure.*

[« Les deux (la Bête et le faux prophète) furent jetés vivants dans l'étang de feu nourri par le souffre »].

Apoc. 20, 9

*Et diabolus, qui seducebat eos, missus est in **stagnum ignis**.*

[« Et le diable, qui les séduisait, fut jeté dans l'étang de feu »].

Apoc. 20, 14-15

*Et infernus et mors missi sunt in **stagnum ignis**. Haec est mors secunda. Et qui non inventus est in libro vitae scriptus, missus est in **stagnum ignis**.*

[« L'enfer et la mort furent jetés dans l'étang de feu. Celle-ci est la deuxième mort. Et quiconque ne se trouva pas écrit dans le livre de vie fut jeté dans l'étang de feu »].

| Sources bibliques | Enfer inanimé                       |                                | Enfer animé |                              |
|-------------------|-------------------------------------|--------------------------------|-------------|------------------------------|
|                   | Précisions topographiques           | Enfer de feu                   | Bouche      | Vocabulaire de la dévoration |
| <i>Matth. 25</i>  | X<br>( <i>tenebrae exteriores</i> ) | X<br>( <i>ignis</i> )          |             |                              |
| <i>Apoc. 9</i>    | X<br>( <i>puteus / abyssus</i> )    | X<br>( <i>fumus / fornax</i> ) |             |                              |
| <i>Apoc. 19</i>   | X<br>( <i>stagnum</i> )             | X<br>( <i>ignis / ardens</i> ) |             |                              |
| <i>Apoc. 20</i>   | X<br>( <i>stagnum</i> )             | X<br>( <i>ignis</i> )          |             |                              |

### 3- Évocation de l'Enfer dans l'Évangile de Nicodème

*Évangile de Nicodème, 22, 2*

« Il (le Seigneur) éclaira les **ténèbres** éternelles et brisa en morceaux les **liens indissolubles** ».

*Évangile de Nicodème, 22, 2*

« [...] par le bois sont condamnés le Diable et la **Mort** ».

# L'ENFER DANS LA THEOLOGIE CHRETIENNE

**Saint Clément de Rome**

*Epistula I: ad Iacobum fratrem Domini*

XXXIII, 40

*Propterea dilatavit infernus animam suam et aperuit os suum absque ullo termino et descendunt fortes eius et populus eius et sublimes gloriosi que eius ad eum.* [Reprise textuelle d'Isaïe]

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                | X                   | X<br>( <i>descendere</i> )   |                            | X                       | X<br>( <i>dilatare</i> )           |

## Chromance d'Aquilée

### *Tractatus in Matthaeum*

L, 80

*Iamdudum chore, dathan et abiron cum usurpantes sibi sacerdotii potestatem contra moysen et aaron non paruam scissuram in populo facere conati fuissent, statim **terra aperto ore suo deglutiuit** eos uiuos ad inferos; auctores schismatis in chaos terrae sententia diuina dimersi sunt uiuentes, ut exinde ostenderetur quam poenam apud deum incurrerent qui ad destructionem fidei et pacis ecclesiae auctores perfidiae uel schismatis exstitissent.*

LIX, 55

*Nam statim, **aperto ore terrae**, ob illicitam congregationem, uiui ad inferos descenderunt.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     | X<br>( <i>terra</i> )        |                            | X                       | X<br>( <i>deglutire</i> )          |

## Césaire d'Arles

### *Expositio in Apocalypsim*

VI, 227

*ET INFERNUS SEQUITUR ILLUM, id est, expectat devorationem animarum multarum*

Trad. H. G. Haman, J. Courreau et S. Bouquet

[« Et l'enfer le suit, c'est à dire qu'il espère dévorer les âmes d'un grand nombre »].

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     |                              |                            |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |

## Cassiodore

### ***Expositio psalmorum***

éd. et trad. P. G. Walsh, Paris, 1991.

#### *Psaume 54*

***Deglutiuit** enim infernus more piscium exitium suum et qui se capere praedam credidit praedatorem suum potius deceptus excepit.*

#### *Psaume 85*

*Infernum uero non irrationabiliter forsitan arbitramur esse sub terris, cum in ueteri testamento de dathan et abiron legatur: aperuit se terra et **deglutiuit** eos et uiui descenderunt ad inferos.*

#### *Psaume 141*

*Sed melius si hoc loco referatur ad inferos propter resurrectionis spem, quam frequenti supplicatione prouenire deprecatur; sicut et in alio psalmo petit: non urgeat super me **puteus os** suum.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     | X<br>( <i>puteus</i> )       |                            | X                       | X<br>( <i>deglutire</i> )          |

## Priscien

### *Partitiones, Versuum Aeneidos principalium,*

IV, 1 - Parag. 280

*Scimus enim quod Virgilius in sexto Aeneidos apud inferos inter monstra habitantia in **faucibus inferorum** ponit etiam curas quasi deas aliquas, dicens Luctus et ultrices posuere cubilia Curae.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     |                              |                            |                         | X<br>( <i>fauces</i> )             |

## Grégoire le Grand

### *Moralia in Job*

#### XXVI, 37

éd. et trad. M. Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979.

*Quem enim rapit iniquitas, **infernus absorbet**.*

*Infernus uero recte fundum non habere creditur, quia quisquis ab illo rapitur, in immenso deuoratur.*

*Immensam namque eius explere latitudinem uolens propheta, ait : dilatauit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino.* [Reprise textuelle d'Isaïe]

#### XXXIII, 12

*Sed hinc cognoscimus quantum redemptori humani generis debitores sumus, qui non solum nos in ore leuiathan ire prohibuit, sed ab ore etiam redire concessit; qui spem peccatori non abstulit, quia **maxillam** eius, ut euadendi uiam tribueret, perforauit, ut saltem post morsum fugiat; qui incautus prius nequaquam morderi metuebat.*

*Temptatio ergo illa non uorago uitiorum, sed custodia meritorum fuit, quia leuiathan iste fatigando eum in afflictione contriuit, sed non in culpa capiendo deuorauit.*

#### XXXIII, 27

*Sicut enim sanctae ecclesiae dentes accipimus eos qui praedicationibus suis peccantium duritiam conterunt, unde ei per salomonem dicitur: dentes tui sicut grex detonsarum ascendentium de lauacro; qui non immerito detonsis ac lotis ouibus comparantur; quia innocuam uitam sumentes, in lauacro baptismatis conuersationis pristinae uellera uetusta posuerunt; ita etiam **dentibus** leuiathan istius errorum magistri figurantur, quia reproborum uitam **mordendo** dilaniant, et eos a ueritatis integritate subductos in sacrificio falsitatis mactant.*

## ***Homiliae in euangelia***

II, 25, 214

éd. et trad. R. Etaix, C. Morel et trad. B. Judic, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes n° 485, 2005.

**Armilla** Dominus **maxillam** Leuiathan perforat, quia ineffabili misericordiae suae potentia, sic malitiae antiqui hostis obuiat, ut aliquando eos etiam quos iam cepit amittat.

| Description<br>du<br>Léviathan               | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|----------------------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                              |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
| X<br>( <i>maxilla</i> ,<br>mâchoire)         | X                   |                              |                            | X                       | X<br>( <i>dilatare</i> )           |
| X<br>( <i>armilla</i> ,<br>anneau de<br>fer) |                     |                              |                            |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |
| X<br>( <i>mordendo</i><br><i>dentibus</i> )  |                     |                              |                            |                         | X<br>( <i>absorbere</i> )          |

## Isidore de Séville

### *Sententiae*

#### I, 29

*[Sicut fasciculi lignorum ad combustionem de similibus conliguntur, ita in indicii diem similis culpae reos suis similibus iungere], ut ex aequo poena constringat, quasi in fasciculum, quos actio similes fecit in malum.*

*Multos posse perire ex eis in die indicii qui nunc eleti esse videntur et sancti docente propheta : « vocabit Dominus indicium ad ignem, et **devorabit abyssum multam** ; et conedet partem domus ». Pars quippe domus devorabitur, quia illos etiam **infernus absorbebit**, qui nunc se in praeceptis caelestibus gloriantur.*

éd. et trad. P. Cazier, J. Fontaine [dir.], Lille, 4 vol., 1984.

[« pour que le châtiment enferme d'une façon égale, comme dans un fagot, ceux que leur action a rendus semblables dans le mal »].

[« Le Seigneur appellera le jugement par le feu et **il dévorera un grand abîme**, et il mangera une partie de la maison . En fait, une partie de la maison sera dévorée parce que **l'enfer absorbera** aussi ceux qui maintenant se glorifient dans les commandements du ciel »].

#### II, 41

*Numquid soli uos habitabitis in medio terrae? Tales quippe homines infernum, id est diabolum, rapere ad perditionem, idem propheta sequenter adnuntiat dicens : **Propterea dilatauit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino et descendent fortes eius et sublimes, gloriosi que eius ad eum.** [Reprise textuelle d'Isaïe]*

*Nec mirum quod morientes **infernus ignibus** deputentur, qui uiuentes flamam cupiditatis suae minime extinxerunt.*

éd. et trad. P. Cazier, J. Fontaine [dir.], Lille, 4 vol., 1984.

[« Ces hommes sont assurément enlevés par l'enfer, c'est à dire le Diable, pour leur perte. **C'est pourquoi l'enfer a dilaté son âme et ouvert sa bouche sans aucune fin, et les forts, les grands, les glorieux qui sont à lui descendront vers lui.** Et il n'est pas étonnant qu'en mourant, ils soient envoyés **aux feux de l'enfer**, ceux qui n'ont pas du tout éteint de leur vivant, les flammes de leur cupidité »].

*Numquid soli uos habitabitis in medio terrae? Tales quippe homines infernum, id est diabolum, rapere ad perditionem, idem propheta sequenter adnuntiat dicens :*

*Propterea dilatauit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino et descendent fortes eius et sublimes, gloriosi que eius ad eum.* [Reprise textuelle d'Isaïe]

II, 23

*Peccatum admittere cadere est in puteum.*

éd. et trad. P. Cazier, J. Fontaine [dir.], Lille, 4 vol., 1984.

[« Commettre le péché, c'est tomber dans **un puits** »].

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                            |                                          | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------------------|------------------------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques             | Le feu<br>( <i>ignis</i> )               | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                | X                   | X<br>( <i>descendere</i> )               | X<br>( <i>infern</i><br><i>ignibus</i> ) | X                       | X<br>( <i>dilatare</i> )           |
|                                | X                   | X<br>( <i>abyssum</i><br><i>multam</i> ) |                                          |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |
|                                |                     | X<br>( <i>potius</i> )                   |                                          |                         | X<br>( <i>absorbere</i> )          |

## Bède le Vénérable

### *In proueria Salomonis libri III*

III, 30

*Tria sunt insaturabilia et quartum quod non dicit, Sufficit: Infernus et **os uuluae** et terra quae non satiatur aqua, **ignis** uero non dicit, sufficit.*

### *In primam partem Samuhelis libri IV. Nomina locorum*

IV, 24

*Sic nimirum sic iudaei increduli dum uerbis scripturae sanctae praediti non nulla saepe contra idola uarios que gentium disputando certent errores repente miseri contra christum christianam que religionem uerborum infidelium iacula retorquent dum que eum cognouerint publicanos et peccatores per undae salutaris ablutionem purgatos atque ab illecebris saeculi iam secretos ad se admisisse quod est typice dauid in deserto engaddi manere abscondunt statim tendiculas contra insontem frustra **deglutire** quaerentes eum sicut infernus uiuentem et integrum quasi **descendentem** in lacum.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé              |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|--------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> )  | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     | X<br>( <i>descendere</i> )   | X                          | X<br>( <i>os vulva</i> ) | X<br>( <i>deglutire</i> )          |
|                                |                     | X<br>( <i>lacus</i> )        |                            |                          |                                    |

## Ambroise Autpert

### *Opera*

éd. et trad. R. Weber, Turnhout, Brepols, 1979.

#### III, 12

*Unde beatus quoque Iob Dominum deprecans dicit : Dimitte me ut plangam paululum, antequam uadam ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine, terram miseriae et tenebrarum, ubi umbra mortis et nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat.*

*De hac malorum habitationem per Isaiam dicitur : **Dilatavit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino. Et descendent fortes eius et sublimes gloriosique eius ad eum.***[Reprise textuelle d'Isaïe]

*De hac in Apocalypsi angelus ait : Inferus et mors missi sunt in stagum **ignis**. Haec mors secunda est stagum ignis.*

*De hac quoque Dominus in Evangelio dicit : Mittite eum in **tenebras exteriores**, ibi erit fletus et studor dentium. Hanc certe habitationem non solum impiorum animae, verum etiam qui eorum corpora dilanient immortales vermes hereditabunt, sacra scriptura adtestante, quae ait : Dominus omnipotens vindicabit in eis, in die iudicii visitabit illos. Dabit **enim ignem** et vermes in carne eorum ut urantur et sentiant usque un sempiternum. Et rursum : Vermis eorum non morietur et **ignis** eorum non extinguetur, et erunt usque ad satietam visionis omni carni.*

Trad. R. Weber

[« Même ceux qui vivaient cette vie pieusement, avant la venue de notre Sauveur, après la mort descendaient dans la terre des impies, auprès de la damnation des réprouvés, même s'ils n'étaient condamnés à aucun peine. C'est pourquoi le bienheureux Job lui-même conjurant le Seigneur a dit : Laisse moi partir afin que je respire un peu, en attendant que je passe dans la terre sombre, couverte par les ténèbres de la mort, terre de misère et d'obscurité, où habitent l'ombre de la mort, (où ne règnent) nul ordre, mais au contraire l'horreur éternelle. De cette demeure des mauvais il est dit par Isaïe : **Le séjour des morts (enfer) ouvre sa bouche, élargit sa gueule sans mesure. Alors y descendent les forts, les magnifiques et les glorieux.** À ce propos dans l'Apocalypse, l'ange dit : L'enfer et la mort sont envoyés dans l'étang de feu. L'étang de feu est la deuxième mort.

De cela aussi le Seigneur dit dans l'Évangile : Envoyez-le dans les ténèbres extérieures, là où il n'y a que soupir et grincement de dents. Donc de cette demeure héritaient non seulement les âmes des impies, mais aussi ceux dont les vers immortels déchirent les corps, en attestent les saintes écritures qui disent : Le seigneur tout-puissant libérera les uns le jour du jugement où les visitera. **Il donnera le feu** et les vers dans la chair des autres afin qu'ils soient brûlés et le ressentent à jamais. Et

également : Le ver ne tuera pas ceux-ci et **le feu ne s'éteindra pas sur ceux-là**, et ils seront ainsi jusqu'à la fin des corps »].

### III, 13

*(Pavete, miseri, torrentem in picem, quia et subito rapit, et eos quos rapuerit, ad ambulandum liberos gressus habere minime permittit).*

*Pavete humum sulphuris quia intolerabilam fetorem exhalat. Pertimescite terram in picem ardentem, quia quod suscipit exurit, simul et conpeditas reddit. Formidate terram miseriae, quia omnis indigentia ibi erit. Pertimescite **os inferni absque ullo termino** patefactum, quia crudeliter atque insatiabiliter cunctos **devorans** nec saturari nec sufficit dicere novit.*

Trad. R. Weber

[« (Soyez saisis, misérables, car il emporte soudain le torrent de poix, et il permettra à ceux qu'il emporte d'avoir moins de degré à parcourir pour être libres) »].

[« Soyez saisis car la terre de soufre exhale une puanteur intolérable. Redoutez la terre de poix car elle brûle ce qu'elle accueille, et en même temps emprisonne. Craignez la terre de misère car y régnera l'indigence pour tous. **Redoutez la gueule de l'enfer ouverte sans limite car dévorant** tout le monde cruellement et insatiablement, elle répète n'être ni rassasiée ni satisfaite »].

### *Sermo de cupiditate*

### XII, 7

*De hac malorum habitatione per Esaiam dicitur: Dilatauit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino.* [Reprise textuelle d'Isaïe]

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                           |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|-----------------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques            | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                | X                   | X<br>( <i>descendere</i> )              | X                          | X                       | X<br>( <i>dilatare</i> )           |
|                                | X                   | X<br>( <i>tenebras<br/>exteriores</i> ) | X                          |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |

## Beatus de Liebana

### *Commentarius in Apocalipsin*

#### IV, 1 (p. 342)

*Quum enim dicit et infernus sequebatur illum, id est, expectat **devorationem** animarum multarum impiarum, hic est equus pallidus.*

#### IV, 2 (p. 344)

*Si ergo caelum intellegitur ara aurea, quae erat interior; nam et sacerdotes semel in anno introibant, qui habebant crismam, ad aram auream, significante spiritu sancto Christum hoc semel facturum; sicut ara aurea caelum agnoscitur, sic et ara aerea terra intellegitur, sub qua est infernus, remota a penis et **ignibus** regio et requies sanctorum, in quo quidem ab impiis videntur, et audiuntur iusti, et neque illic transvectare possunt.*

#### XII, 1 (p. 616)

*Et quia nullus effugiet iudicium Dei, adiecit: et mors et infernus missi sunt in **stagnum ignis**.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     |                              | X<br><br>X                 |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |

|                                               |
|-----------------------------------------------|
| <p><b>Agobard de Lyon</b><br/>(769 – 840)</p> |
|-----------------------------------------------|

*De fidei ueritate et totius boni institutione*

XVIII, 1

*Sciendum tamen quia, sicut in domo Patris mansiones multe sunt pro diuersitate uirtutis, sic damnatos diuerso supplicio gehenne **ignibus** subicit disparilitas criminis.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                                     | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|-------------------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> )          | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     |                              | X<br>( <i>gehenne<br/>ignibus</i> ) |                         |                                    |

***In euangelium Matthaei***

Trad. Löfstedt B., dans *Komentar zum evangelium nach Matthäi*, vol. 1, Freiburg, Herder, 1989.

I, 1

*Solus nanque Dominus Leuiathan aduncauit, quia superbiae auctorem diabolum huius mundi mare possidentem mittendo filium ex patrum semine propagatum occidit et **maxilla** eius perforata per ianuam penitentiae ex eius **faucibus** peccatores traxit.*

*Solus nanque Dominus Leuiathan aduncauit, quia superbiae auctorem diabolum huius mundi mare possidentem mittendo filium ex patrum semine propagatum occidit et **maxilla** eius perforata per ianuam penitentiae ex eius faucibus peccatores traxit.*

***Collectaneum miscellaneum***

XIII, 8

*BASILIVS : Auarus inferno similis est ; infernus igitur quantoscunque **deuorauerit**, non dicit satis est.*

LXIII, 63

*Tria sunt insaturabilia et quartum quod nunquam dicit sufficit: **infernus et os uuluae** et terra quae non saturatur aqua ; ignis uero nunquam dicit sufficit.*

| Description<br>du<br>Léviathan    | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé               |                                    |
|-----------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|---------------------------|------------------------------------|
|                                   |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> )   | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
| X<br>( <i>maxilla</i> )           |                     |                              |                            | X<br>( <i>os vulvae</i> ) | X<br>( <i>devorare</i> )           |
| X<br>( <i>fauces</i> ,<br>gosier) |                     |                              |                            |                           |                                    |
| X<br>( <i>maxilla</i> )           |                     |                              |                            |                           |                                    |

|                                |
|--------------------------------|
| <p><b>Paschase Radbert</b></p> |
|--------------------------------|

***Expositio in Mattheo. Libri XII***

VII, 3327

*Vnde **deuoratus et deglutitus** a morte proiectus est ita ut usque ad inferna quasi in profundum **abyssi** descenderet totum que eum **abyssus** uallaret.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     | X<br>( <i>descendere</i> )   |                            |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |
|                                |                     | X<br>( <i>abyssus</i> )      |                            |                         | X<br>( <i>deglutire</i> )          |

***Praeloquiorum***

éd. et trad. C. Leonardi et Peter L.D. Reid, Turnhout, Brepols, 1976-1984.

III, 6

*His ita non inconsideranter, ut credo, preiactis, nunc, si quia sunt dicenda, ita recipere ne aspernetur amplitudo tua, ut, dum aperta fuerint diu forsitan ignorata, corrigantur neglecta.*

*Primum itaque rogo te, ne ipsas quomodo velis degenerare virtutes pretextuque aliarum quarumlibet rerum, quae forte sunt dissonae, palliare.*

*Esto, dico, prudens non callidus (quamvis et calliditatis nomine prudentia sepe soleat intelligi, ut est illud : callidi est intelligere viam suam), fortis non superbus, temperatus non deses aut remissus, justus non crudelis.*

*Honora itaque Deum, rege primum teipsum, immo ipsi Rectori commenda teipsum.*

*Vide quae arbores majori impulsu agitantur ventorum ; considera quae gravius ruunt edificia, et, ne illud incurras, quia : iudicium durissimum in his qui presunt fiet et : « Potentes potenter tormenta patientur, et Fortioribus major instat cruciatus », amplectere sollicitus, qui : Beati misericordes quoniam ipsi misericordiam consequantur ; ut simul possis evadere illud, quia Iudicium sine misericordia his qui non habent misericordiam.*

[« Ainsi tu discours sur ceci de façon non inconsiderée, comme je le crois, et ta grandeur ne répugnera pas à accepter ce qui doit être dit, de sorte que, ce qui a été longtemps ignoré sera clair, ce qui a été négligé sera corrigé. D'abord je te demande ainsi comment tu voudrais que les vertus mêmes se s'altèrent pas sous prétexte, s'il te plaît, de corriger les choses mêmes qui sont fort dissonantes. Je dis que tu ne manques pas d'être prudent mais pas rusé (quoiqu'il soit habituel que le nom prudence soit souvent compris comme habileté, comme ici "Rusé celui qui reconnaît sa route"), fort et non orgueilleux, mesuré ou indulgent, juste et non cruel. Honore Dieu, gouverne toi toi-même d'abord, surtout confie toi au Seigneur lui-même.

Vois comme les plus grands arbres sont agités par le mouvement des vents ; remarque que les bâtiments s'écroulent très lourdement et ne te précipites pas car "que le jugement soit très sévère pour ceux qui sont pressés", et les puissants subiront des tourments à la mesure de leur puissance, et la torture menace d'abord les plus forts, chéris sans repos car heureux les miséricordieux parce qu'ils seront eux-mêmes touchés par la miséricorde ; puisses-tu à la fois devenir ainsi, car le Jugement sera sans miséricorde pour ceux qui n'ont pas eu de miséricorde »].

### III, 7

*Quod eum evidentissime didiceris considerare quid per Prophetam Dominus dicat : Ve qui conjungitis domum ad domum, et agrum agro copulatis usque ad terminum loco ! Numquis vos soli habitatis in terram ? In auribus meis sunt omnia haec, dicit Dominus, exercituum. Atque post pauca : **Propterea dilatavit, inquit, infernus os suum, et aperuit absque ullo termino, et descendunt fortes ejus, et populus ejus, et sublimis gloriisque ejus ad eum.** [Reprise textuelle d'Isaïe]*

*Itemque : Ve qui justificatis impium pro muneribus, et justitiam justis aufertis ab eo ! Propter ea sicut **devorat stipulam et ligna ignis**, et color flammae exurit, sic radix eorum quasi favilla, et germen eorum ut pulvis ascendet.*

*Considera itaque, rogo, quam grave sit cupiditatis crimen, quod et te et populum tuum totumque potest consumere germen.*

*Quod si cuncta cedunt ex sententia, si omnium adversantium tibi subito supplicant colla, nulla inutilis gaudii promissa te exinde pulset jactantia. Memento hujusmodi a Psalmista illi promissa, quem divina justitia despexit : Auferuntur, inquit, judicia tua a facie ejus, omnium inimicorum suorum dominabitur.*

*Atque post pauca : **Propterea dilatauit, inquit, infernus os suum, et aperuit absque ullo termino, et descendunt fortes ejus, et populus ejus, et sublimis gloriosi que ejus ad eum.** [Reprise textuelle d'Isaïe]*

[« Alors tu apprendra avec soin évidemment ce que le Seigneur dit par la voix du Prophète : « Malheur à ceux qui ajoutent maison à maison, et qui joignent champ à champ, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espace et qu'ils habitent seuls au milieu du pays. Voilà ce que m'a rapporté l'Éternel des armées » (Is. V-8). Et peu après : « **C'est pourquoi l'enfer ouvre sa bouche, élargit sa gueule sans mesure, alors y descendent les puissants et le peuple, et les superbes et les glorieux** ».

Et aussi : « Malheur à ceux qui justifient l'impie pour un présent et retirent aux justes leurs droits ! C'est pourquoi **comme une langue de feu dévore** le chaume et comme la flamme consume l'herbe sèche, ainsi leur fruit se dissipera comme de la poussière' (Is. V-23, 24).

C'est pourquoi considère, je te le demande, combien est grave le péché de cupidité, car il peut consumer tes fruits et ceux de tout ton peuple.

Or si toutes ces choses proviennent de cette phrase (si tout cela advient comme il est dit dans cette phrase), si les cous se plient soudain tous dans ta direction, qu'alors ne t'atteigne pas l'orgueil qui n'est pas promis à la joie. Comme il est rappelé ainsi par le psalmiste ce qui a été promis, à savoir ce que la justice divine a méprisé : "ils seront emportés par ta justice hors de ta vue, il dominera totalement ses ennemis".

**À la suite de quoi, dit-il, la bouche de l'enfer se dilata, s'ouvrit sans aucune limite et y descendent les forts, le peuple, les superbes glorieux].**

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                                                                                  |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration                                                               |
|                                | X<br><br>X          | X<br>( <i>descendere</i> )   | X                          | X                       | X<br>( <i>dilatare</i> )<br><br>X<br>( <i>ligna</i> ,<br>langue)<br><br>X<br>( <i>devorare</i> ) |

**Rupert de Deutz  
(1075 - 1129)**

***De sancta trinitate et operibus eius***

*Les œuvres du Saint-Esprit*, éd. et trad. É. de Solms, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 131, 1967.

XXII, 1201

*Igitur in laudem earundem magnitudinem uidelicet misericordiae et iudicii sonorius et peramplius exsultanti corde et **dilatato ore** prosequitur et dicit : dominus mortificat et uiuificat deducit ad inferos et reducit.*

XXVII, 1485

*Sequitur : **propterea dilatauit infernus animam suam et aperuit os suum absque ullo termino.*** [Reprise textuelle d'Isaïe]

XXXV, 1900

*Omnes peccatores cunctae peccatrices quae fidem habent hoc exemplo reduces animos attollunt non dubiis effectibus expertum habentes quia perforata est **maxilla leuiathan** sicut promittebat dominus : numquid inquires armilla perforabis maxillam eius.*

***Commentaria en duodecim prophetas minores in Aggaeum***

P. L. col. 698, l. 28

*Et iam quidem particulatim et paulatim subuersa et contrita sunt et subuertentur et descendent regna haec tunc autem quando faciet quod praemisit dominus dicens : ego mouebo coelum pariter et terram de quo uidelicet motu omnes scripturae loquuntur quo et uirtutes coelorum mouebuntur tunc omnia simul subuertentur et descendent uidelicet in infernum quia propter hoc inquit isaïas **dilatauit infernus animam suam et descendent sublimes eius gloriosi que eius ad eum.*** [Reprise textuelle d'Isaïe]

PL. col. 698, l. 28

*Ego mouebo coelum pariter et terram de quo uidelicet motu omnes scripturae loquuntur quo et uirtutes coelorum mouebuntur tunc omnia simul subuertentur et descendent uidelicet in infernum quia propter hoc inquit isaias **dilatauit infernus animam suam et descendent sublimes eius gloriosi que eius ad eum.** [Reprise textuelle d'Isaïe]*

### ***Commentarium in Apocalypsim Iohannis apostoli***

VI, 11

*Et in isaia : **propter hoc dilatauit infernus animam suam et aperuit os suum absque ullo termino et descendent fortes eius et populus eius et sublimes eius gloriosi que eius ad eum.** [Reprise textuelle d'Isaïe]*

### ***Commentaria in duodecim prophetas minores in Habacuc***

II, 10

*Vnde et protinus subditur : et quomodo uinum potantem decipit sic erit uir superbus et non decorabitur qui **dilatauit quasi infernus animam suam** et ipse quasi mors non adimpletur et congregabit ad se omnes gentes et coaceruabit ad se omnes populos.*

II, 27

*Porro sensus dicti huius quod est gloriam accipere uerbis amplificatur praesentibus qui **dilatauit quasi infernus animam suam** uidelicet semper maiora ambiens et ipse quasi mors non adimpletur subauditur pecuniis et congregabit ad se omnes gentes et coaceruabit ad se omnes populos ut fecit suo tempore nabuchodonosor suo tempore magnus alexander suo tempore roma quae ut superius dictum est altera fuit babylonia.*

II, 30

*Equidem uir superbus ut puta nero siue decius aut certe ipse diabolus qui per eos ministerium iniquitatis operabatur quasi mors et quasi infernus dilatatus omnes omnino gentes quantum in se fuit **deuorauit** sed reliqui sunt et erunt aliqui qui et admirantes euentus sui felicitatem euasione suae beatitudinem et respicientes unde euaserint exclamant et dicunt uniuersi : nisi quia dominus erat in nobis dicat nunc israel nisi quia dominus erat in nobis.*

**Commentarius in Iob**

XXXVI, 34

*Quam immensitatem eius exprimere uolens propheta : **dilatauit inquit infernus animam suam et aperuit os suum absque ullo termino.** [Reprise textuelle d'Isaïe]*

XL, 1

*Leuiathan iste eos quasi per **maxillae** suae foramen amisit.*

| Description du Léviathan | Citation d'Isaïe | Enfer inanimé             |                | Enfer animé |                              |
|--------------------------|------------------|---------------------------|----------------|-------------|------------------------------|
|                          |                  | Précisions topographiques | Le feu (ignis) | Bouche (os) | Vocabulaire de la dévoration |
| X (2)<br>(maxilla)       | X                | X (3)<br>(descendere)     |                | X           | X (8)<br>(dilatare)          |
|                          | X                |                           |                |             |                              |
|                          | X                |                           |                |             | X<br>(devorare)              |
|                          | X                |                           |                |             |                              |

## Hildegarde de Bingen

### *Liber dinorum operum*

éd. et trad. A. Derolez et P. Dronke, Turnhout, Brepols, 1996.

#### I, 2, 38

*Propterea infernus dilatauit animam suam et aperuit os suum absque ullo termino, et descendent fortes eius et sublimes eius gloriosi que eius ad eum, et incuruabitur homo et humiliabitur uir, et oculi sublimium deprimentur.* [Reprise textuelle d'Isaïe]

*Propterea quoque **infernus dilatauit** animam suam, id est penas quas in se habet, et **aperuit uoracitatem suam** indesinenter, quoniam absque omni gaudio est; et ideo etiam in cupiditate absorbtionis sue non saturatur ; quia, ut immunda uolatilia animalium cadauera uorare cupiunt, ita infernus in nequitia sua fortes, qui contra Deum pugnant, et sublimes, qui se iniuste exaltant, atque gloriosos, qui gloriam suam et non gloriam Dei querunt, ad se trahit ac **deuorat**.*

### *Liber vitae meritorum*

#### IV, 33

*Non me etiam per ereptionem bonitatis tue dimergat tumultus periculose iniquitatis, qui auaritia est ; neque propter consuetudinem prauorum operum **absorbeat** me guttur antiqui serpentis, quod uelut **infernus profundum** in obliuione Dei existit ; neque urgeat in contritione super me puteus, qui effectus et plenitudo omnium malorum operum in superbia est, **os suum** : quod **mors** esse perhibetur ; ita ne **mors clauso ore** hoc modo me constringat, ne sit qui me de ipso eripiat.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                                                            |                            | Enfer animé                                    |                                                                                                                            |
|--------------------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques                                             | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> )                        | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration                                                                                         |
|                                | X                   | X<br>( <i>descendere</i> )<br><br>X<br>( <i>infernum<br/>profundum</i> ) |                            | X<br><br>X<br>( <i>os associé à<br/>mors</i> ) | X<br>( <i>dilatare</i> )<br><br>X<br>( <i>voracitem</i> )<br><br>X<br>( <i>devorare</i> )<br><br>X<br>( <i>absorbere</i> ) |

## Pierre Lombard

### *Commentaire des Psaumes*

Ps. 68, 19

*Unde subdit, non me demergat, irrecuperabiliter, tempestas aquae, id est impetus Judaeorum, neque **absorbeat me profundum**, id est infernus ; neque urgeat, id est claudat, super me **puteus**, id est infernus, **os suum**, id est non sic **absorbeat** me, ut urgeat.*

Trad. Julie Gonzalez

[Là où la tempête, c'est à dire la violence des juifs, me place, elle ne **m'enfonce pas inexorablement dans les profondeurs de l'enfer** ; le puits, l'enfer me presse, sa bouche ne m'absorbe pas].

| Description du Léviathan | Citation d'Isaïe | Enfer inanimé             |                         | Enfer animé                                  |                              |
|--------------------------|------------------|---------------------------|-------------------------|----------------------------------------------|------------------------------|
|                          |                  | Précisions topographiques | Le feu ( <i>ignis</i> ) | Bouche ( <i>os</i> )                         | Vocabulaire de la dévoration |
|                          |                  | X<br>( <i>profundum</i> ) |                         | X<br>( <i>os</i> associé à <i>infernus</i> ) | X<br>( <i>absorbere</i> )    |
|                          |                  | X<br>( <i>puteus</i> )    |                         |                                              |                              |

## Godefridus Irimbertus

### *Homiliae dominicales*

Hom. 71, col. 509, l. 50

*In hoc enim frater erat inimici et filius vincti vel angustiati, quia, sicut hunc mundum, qui inimicus Dei exstitit, et sub jugo diaboli ligatus et constrictus fuit, post mortem infernus **absorbuit**, sic et ipse post hanc vitam nihilominus ad inferos descendit.*

Hom. 59, col. 391, l. 54

*Infernus **locus tenebrarum est et poenarum.***

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                            | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     | X<br>( <i>tenebrarum</i> )   |                            |                         | X (2)<br>( <i>absorbere</i> )      |

## Aelred de Rievaulx

### Sermones

#### LXI, 6

*Unde Dominus ad Iob : Numquid capies Leuiathan hamo aut **armilla** perforabis **maxillam** eius ?*

*Sic prouocatur Leuiathan ad **deuorandum**, ut capiatur hamo, et **armilla** perforetur **maxilla** eius.*

### *Dialogus de anima*

#### III, 487

*Ioannes. miror quod **flamam illam** dicis imaginariam, cum diues ille sepultus dicatur in inferis, et gehennae **ignem** esse corporeum nemo qui dubitet.*

### *Homiliae de oneribus propheticiis Isaiae*

#### XIII, 4 (p. 111)

*Merito foedum illud contra naturam detestabile que peccatum foeda et horrenda reliquit uestigia, ut aduertant homines quibus suppliciis subdantur in inferis quos fumus excaecat, quos foetor corrumpit, quos immunditiae uiscus instar bituminis aeternis uinculis ligat, quos **flamma** uorax depascit nec consumit.*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                |                                                     | Enfer animé             |                                    |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------|------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques | Le feu<br>( <i>ignis</i> )                          | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration |
|                                |                     |                              | X<br>( <i>ignis</i> )<br><br>X<br>( <i>flamma</i> ) |                         | X<br>( <i>devorare</i> )           |

## André de Saint-Victor

### *Expositio historicae in libros Salomonis*

CM. 53, l. 251-255

***Deglutiamus** eum sicut infernus uiuentem. Ita tollamus eum de terra, ut nunsquam aliquid de eo appareat. Ac si infernus uiuum **deglutivisset** uel in lacum sine fundo tuto descendisset. Ac si diceret : sic occisum abscondamus, ut nec in ussibus ulla de eo supersint vestigia.*

### *In Osee*

III, 13 (p. 79)

*Potest mors et infernus Diabolus accipi, qui Christi morte iugulatus est, de quo Ysaïas loquitur : **Deuorauit** mors inualescens, et postea sequitur*

| Description<br>du<br>Léviathan | Citation<br>d'Isaïe | Enfer inanimé                    |                            | Enfer animé             |                                                                                            |
|--------------------------------|---------------------|----------------------------------|----------------------------|-------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                |                     | Précisions<br>topographiques     | Le feu<br>( <i>ignis</i> ) | Bouche<br>( <i>os</i> ) | Vocabulaire<br>de la<br>dévoration                                                         |
|                                |                     | X<br>( <i>lacum sine fundo</i> ) |                            |                         | X<br>( <i>deglutire</i> )<br><br>X<br>( <i>deglutire</i> )<br><br>X<br>( <i>devorare</i> ) |

## **TABLEAUX DE RECENSEMENT DES EXEMPLES ICONOGRAPHIQUES**

- ▶ **Le Jugement Dernier** (pl. XLIII-XLVII)
- ▶ **La Descente aux Enfers** (pl. XLIX-LV)
- ▶ **Les autres contextes infernaux** (p. LVII-LXV)



## Le Jugement Dernier

### Œuvres premières (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)

| Lieu de conservation                          | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice       | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation                   |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| Londres,<br><i>Victoria and Albert Museum</i> | Relief en ivoire,<br>N° 253-1867                             | Gueule d'Enfer et cité                               | 850-870<br>(Allemagne, Italie ou Reims en France) |
| Londres,<br><i>British Library</i>            | <i>Psautier d'Aethelstan</i><br>Ms Cotton Galba A XVIII      | Gueules démoniaques                                  | 924<br>(Anglo-saxon)                              |
| Munich,<br><i>Bayerische Staatsbibliothek</i> | <i>Livre des Péricopes d'Henri II</i><br>Clm 4452, fol 202r° | Motif de la caverne                                  | 1002-1012<br>(Allemagne, Reichenau)               |
| Londres,<br><i>British Library</i>            | <i>Liber Vitae</i><br>Ms Stowe 944, fol. 6v-7r               | Gueule léonine et porte de l'Enfer                   | 1016-1031<br>(Anglo-saxon)                        |
| Olèrdola,<br>Santo Sepulcro                   | Peintures murales<br>Voûte et murs de l'abside               | Satan dévorant                                       | 1040-1050<br>(Catalogne)                          |
| Londres,<br><i>Victoria and Albert Museum</i> | Ivoire italo-byzantin<br>N° 24-1926                          | Motif de la caverne                                  | 1050 (Turquie - Istanbul)                         |
| Saint-Benoît sur Loire,<br>Abbaye de Fleury   | Tour-Porche<br>Chapiteau du rez-de-chaussée                  | Étang de feu                                         | Milieu XI <sup>e</sup> s.<br>(Centre)             |
| Moscufo,<br>Santa Maria del Lago              | Peintures murales,<br>Mur central de l'abside                | Enfer matériel compartimenté                         | XI <sup>e</sup> s.<br>(Italie - Abruzzes)         |

## Enluminures du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation                       | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice       | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale  | Datation et lieu de réalisation                       |
|--------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| Paris, BnF                                 | <i>Psalterium Westmonasteriense</i><br>Ms lat. 10433, fol. 9 | Gueule léonine                                        | 4 <sup>e</sup> quart XII <sup>e</sup> s.<br>(Londres) |
| Amiens, BM                                 | <i>Psautier de Saint-Fuscien</i><br>Ms 19, fol. 12v          | Gueule-gouffre                                        | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(France du nord)           |
| La Haye,<br><i>Koninklijke Bibliotheek</i> | <i>Bible de Saint-Omer</i><br>Ms 76 F 5, fol. 44r et 45r     | Gueule léonine                                        | 1190-1200<br>(Saint-Omer)                             |
| Amiens, BM                                 | <i>Bible en images de Pampelune</i><br>Ms 108, fol. 255-256v | L'Enfer et ses damnés                                 | 1197<br>(Pampelune)                                   |
| Cambridge,<br><i>Pembroke College</i>      | <i>Évangiles de Pembroke</i><br>Ms 120, fol. 6v              | Gueule<br>« dragonsque »                              | 1120-1135.<br>(Sud de l'Angleterre)                   |
| Manchester,<br><i>John Rylands library</i> | <i>Rylands Beatus</i><br>Ms 8, fol. 195v-196r                | Gueule léonine                                        | 1175                                                  |
| Disparu                                    | Codex Rupertsberg,<br><i>Scivias</i> d'Hildegarde de Bingen  | Fournaise                                             | XII <sup>e</sup> s.                                   |
| Disparu                                    | Codex Rupertsberg,<br><i>Scivias</i> d'Hildegarde de Bingen  | Jugement de l'individu<br>(fournaise et Enfer vivant) | XII <sup>e</sup> s.                                   |

### Peintures murales du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation            | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation            |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Barcelone, MNAC                 | Bohí, San Juan<br>Murs de l'abside                     | (Œuvre lacunaire)                                    | XII <sup>e</sup> s.<br>(Espagne du nord)   |
| Barcelone, MNAC                 | Santa Maria de Tahüll<br>Murs de la nef                | Fournaise et serpents                                | XII <sup>e</sup> s.<br>(Catalogne)         |
| Clayton,<br>Saint-Jean-Baptiste | Mur nord de la nef                                     | (Difficultés de lecture)                             | 1150-1200<br>(Angleterre<br>- West Sussex) |

### Sculptures du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation       | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation               |
|----------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Angoulême,<br>Saint-Pierre | Façade occidentale,<br>reliefs supérieurs              | Les flammes de<br>l'Enfer                            | XII <sup>e</sup> s.<br>(Charente)             |
| Arles,<br>Saint-Trophimes  | Façade occidentale,<br>frise de l'entablement          | La fournaise                                         | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Bouches du Rhône) |
| Autun,<br>Saint-Lazare     | Tympan du portail<br>occidental                        | Gueule zoomorphe,<br>cité et four infernaux          | XII <sup>e</sup> s.<br>(Saône et Loire)       |
| Beaulieu,<br>Saint-Pierre  | Double linteau du<br>tympan au portail<br>occidental   | Châtiments et<br>monstres infernaux<br>(dévoration)  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Dordogne)             |

|                                          |                                          |                                                                                               |                                                            |
|------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Saint-Jacques de Compostelle             | Portique de la Gloire, portail sud       | Tourments infernaux (supplice de dévoration)                                                  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Galice)                            |
| Conques, Sainte-Foy                      | Tympan du portail occidental             | Gueule léonine sur le seuil de l'Enfer                                                        | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aveyron)                           |
| Copenhague, musée national               | Croix en ivoire de Gunhild               | Jugement Dernier et châtimement du mauvais riche tourmenté par des démons (absence de gueule) | XII <sup>e</sup> s.<br>(Inconnue)                          |
| Estella, San Miguel                      | Portail occidental, piédroit nord        | Gueule-gouffre                                                                                | XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre)                           |
| Fontevrault, Sainte-Marie                | Fragments déposés de l'ancien tympan     | Jugement Dernier (lacunaire)                                                                  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Maine-et-Loire)                    |
| Larrumbe, San Vicente                    | Chapiteau du portique sud                | Porte de l'Enfer (absence de gueule)                                                          | Fin XII <sup>e</sup> - déb. XIII <sup>e</sup><br>(Navarre) |
| Leyre, San Salvador                      | Portail occidental, reliefs supérieurs   | Jugement Dernier (gueule peu lisible)                                                         | XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre)                           |
| Mâcon, ancienne cathédrale Saint-Vincent | Tympan déposé du portail occidental      | Jugement Dernier (absence de gueule)                                                          | 1120<br>(Saône et Loire)                                   |
| Moissac, Saint-Pierre                    | Portail occidental, Tympan et piédroits  | Jugement Dernier et châtimement du mauvais riche tourmenté par un diable                      | XII <sup>e</sup> s.<br>(Tarn-et-Garonne)                   |
| Perse, Saint-Jean                        | Linteau du portail occidental            | Gueule « dragonesque »                                                                        | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aveyron)                           |
| Saint-Denis, cathédrale                  | Portail central de la façade occidentale | Jugement Dernier, châtimements infernaux dont la dévoration (portail très restauré)           | 1140<br>(Seine-Saint-Denis)                                |

|                                     |                                                               |                                                             |                                      |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Saint-Révérien                      | Chapiteau du déambulatoire                                    | Gueule-gouffre                                              | XII <sup>e</sup> s.<br>(Nièvre)      |
| Sanguesa,<br>Santa Maria de la Real | Tympan du portail occidental                                  | Gueule-gouffre                                              | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre) |
| Toulouse,<br>Musée des Augustins    | Chapiteau déposé de l'ancien cloître du prieuré de La Daurade | Jugement Dernier et porte du Paradis<br>(absence de gueule) | 1120-1130<br>(Haute-Garonne)         |



## La Descente du Christ aux Enfers

### Œuvres premières (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)

| Lieu de conservation                                       | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice                | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale   | Datation et lieu de réalisation                                      |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| <i>Utrecht, Universiteitsbibliotheek</i>                   | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 8 et 90                      | Fosse tourbillonnante                                  | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers)                                    |
| <i>Stuttgart, Landesbibliothek</i>                         | <i>Psautier de Stuttgart</i><br>Cod. Bibl. N° 23, fol. 29v            | Le Christ devant les portes des enfers                 | 1 <sup>e</sup> moitié IX <sup>e</sup> s.<br>(Saint-Germain des Près) |
| Müstair,<br>Saint-Jean                                     | Peinture murale<br>Mur de la nef                                      | L'Enfer-fosse                                          | 825<br>(Suisse)                                                      |
| Thorwald,<br>Saint-André                                   | Croix déposée dans la nef                                             | Descente aux Enfers,<br>et Thir/Odin dévoré par Fenrir | X <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre - Île de Man)                       |
| Londres,<br><i>Victoria and Albert Museum</i>              | Panneau en ivoire, N° 1-1872                                          | Scènes de la Passion                                   | 980-1000<br>(Allemagne)                                              |
| Londres,<br><i>Victoria and Albert Museum</i>              | Coffret en ivoire, N° 216-1866                                        | Scènes de la Passion                                   | Fin X <sup>e</sup> s.<br>(Allemagne)                                 |
| Bristol,<br>cathédrale de la sainte et Indivisible Trinité | Relief déposé au sud du transept                                      | Gueule léonine                                         | 1010s'<br>(Sud ouest de l'Angleterre)                                |
| Londres,<br><i>British Library</i>                         | <i>Psautier dit de Tibère</i><br>Ms Cotton Tiberius C VI,<br>Fol. 14r | Gueule léonine                                         | 1050s'<br>(Winchester)                                               |

|                                                 |                                                           |                                                                         |                                                        |
|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Gérone,<br>Musée de<br>la cathédrale            | <i>Beatus de Gérone</i><br>Ms 7, fol. 17v                 | L'Enfer et les<br>Limbes (monstres<br>dévorants)                        | 975                                                    |
| Houghton-on-the-<br>hill,<br>Sainte-Catherine   | Mur nord de la nef                                        | Difficultés de<br>lecture (peinture<br>endommagée)                      | XI <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Leicestershire) |
| New-York,<br><i>Pierpont Morgan<br/>Library</i> | <i>Évangiles de Saint-Omer</i><br>Ms 333, fol. 85r        | Épisodes de la vie<br>du Christ après sa<br>mort<br>(gueule pisciforme) | XI <sup>e</sup> s.<br>(Saint-Omer)                     |
| Londres,<br><i>British Library</i>              | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms. Harley 603, fol. 8 et 90 | Fosse<br>tourbillonnante                                                | 1010-1025<br>(Canterbury)                              |

### Enluminures du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de<br>conservation             | Côte de manuscrit ou<br>emplacement précis dans<br>l'édifice                | Thème représenté<br>ou spécificité de<br>l'image infernale | Datation et lieu de<br>réalisation   |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Aberdeen Library</i>             | <i>Psautier de Saint-Albans</i><br>Ms St. Goderhard 1, fol. 48v-<br>49      | Gueule composite                                           | 1120-1130<br>(Anglo-saxon)           |
| Londres,<br><i>British Library</i>  | <i>Psautier de Winchester dit de<br/>Saint-Swithun</i><br>Ms C IV, fol. 24r | Gueule reptilienne                                         | 1150-1160<br>(Canterbury)            |
| Los Angeles,<br><i>Getty Museum</i> | <i>Vita Christi</i><br>Ms 101, fol. 82v                                     | Double gueule<br>léonine                                   | XII <sup>e</sup> s.<br>(Anglo-saxon) |
| Winchester,<br>cathédrale Library   | <i>Bible de Winchester</i><br>Ms 1, fol. 218r                               | Gueule pisciforme                                          | XII <sup>e</sup> s.<br>(Anglo-saxon) |

|                                                 |                                                                      |                           |                                                            |
|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------------------------------------|
| Paris, BnF                                      | <i>Psautier de Paris</i><br>Ms lat. 8846, fol. 24                    | Fosse<br>tourbillonnante  | 1180-1200<br>(Canterbury)                                  |
| Oxford,<br><i>Bodleian Library</i>              | Psautier<br>Ms Douce 293, fol. 14r                                   | Gueule-cuve<br>pisciforme | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Anglo-saxon)                   |
| Madrid, BN                                      | <i>Bible d'Avila</i><br>Cod. Vit. 15-1, fol. 324v                    | Gueule léonine            | 2 <sup>e</sup> quart XII <sup>e</sup> s.<br>(Avila)        |
| New-York,<br><i>Pierpont Morgan<br/>Library</i> | <i>Histoire de la vie du Christ<br/>en images</i><br>Ms 44, fol. 11v | Gueule-porche             | 1175<br>(Corbie)                                           |
| Paris,<br>Bibliothèque<br>Sainte-Geneviève      | <i>Commentaires des Psaumes</i><br>Ms 56, fol. 131                   | Gueule bovine             | Seconde moitié<br>XII <sup>e</sup> s.<br>(France du nord ) |
| Amiens, BM                                      | <i>Psautier de Saint-Fuscien</i><br>Ms. 19, fol. 9                   | Gueule-paysage            | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(France du nord)                |
| La Haye,<br><i>Koninklijke<br/>Bibliotheek</i>  | <i>Bible de Saint-Omer</i><br>Ms 76 F 5, fol. 21v                    | Cité enflammée            | 1180<br>(Saint-Omer)                                       |
| La Haye,<br><i>Koninklijke<br/>Bibliotheek</i>  | <i>Bible de Fécamp</i><br>Ms 76 F 13, fol. 24v                       | Gueule composite          | 1190-1200<br>(Fécamp)                                      |
| Los Angeles,<br><i>Getty Museum</i>             | Psautier<br>Ms Ludwig I 5, fol. 191v                                 | Maison de Satan           | 1100<br>(Sicile)                                           |
| Oxford,<br><i>Bodleian Library</i>              | <i>De Civitate Dei</i><br>Ms Laud Misc. 469, fol. 7v                 | Cité infernale            | Second quart du<br>XII <sup>e</sup> s.<br>(Anglo-normand)  |

### Peintures murales du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation        | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation                           |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Tavant,<br>Saint-Nicolas    | Voûte de la crypte                                     | Caverne                                              | XII <sup>e</sup> s.<br>(Indre-et-Loire)                   |
| Biozat,<br>Saint-Symphorien | Mur nord de la nef                                     | Gueule composite                                     | Fin XII <sup>e</sup> - déb. XIII <sup>e</sup><br>(Allier) |

### Vitrail roman

| Lieu de conservation     | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation |
|--------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------|
| Le Mans,<br>Saint-Julien | Baie de la nef                                         | Enfer-cité                                           | XII <sup>e</sup> s.<br>(Sarthe) |

### Sculptures du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation         | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation                     |
|------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| Adel,<br>Saint-Jean Baptiste | Chapiteau de la nef                                    | Allusion à la Descente aux Enfers                    | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre - Yorkshire) |
| Armentia,<br>San Prudencio   | Relief sud de la galerie du porche                     | Gueule<br>« gorgonesque »                            | XII <sup>e</sup> s.<br>(Pays-Basque)                |

|                                                                      |                                              |                                                            |                                                         |
|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Artaiz,<br>San Martin de Tours                                       | Métope de la façade<br>occidentale           | Gueule composite                                           | XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre)                        |
| Beckford,<br>Saint-Jean Baptiste                                     | Tympan du portail<br>occidental              | Gueule léonine                                             | XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Worcestershire) |
| Billesley,<br>Église des saints                                      | Tympan du portail au<br>bras sud du transept | ((Euvre érodée,<br>absence de gueule)                      | XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre - West<br>Midlands)  |
| Bitonto, cathédrale                                                  | Tympan du portail<br>ouest                   | Représentation des<br>Justes et du Christ (pas<br>d'Enfer) | XII <sup>e</sup> s.<br>(Pouilles)                       |
| Calahorra de Boedo,<br>Nuestras de Las<br>candelas                   | Cuve baptismale                              | Cité enflammée                                             | XII <sup>e</sup> s.<br>(La Rioja)                       |
| Eardisley,<br>Baptistère                                             | Cuve baptismale                              | Lion et entrelacs                                          | XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Herfordshire)   |
| Estella,<br>San Pedro de la Rua                                      | Chapiteau de la<br>galerie nord du cloître   | Nasse de pêche                                             | 1170<br>(Navarre)                                       |
| Freckenhorst,<br>Saint-Bonifatius<br>Westphalie                      | Cuve baptismale                              | Enfer-cité                                                 | XII <sup>e</sup> s.<br>(Allemagne -<br>Müsterland)      |
| Girone, San Pere de<br>Galligans                                     | Chapiteaux du cloître                        | Descente aux Enfers et<br>châtiments dans les<br>flammes   | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aragon)                         |
| Hereford, Sainte-Marie<br>la Vierge et Saint-<br>Ethelbert<br>Le roi | Chapiteau déposé de<br>la chaire             | Gueule composite                                           | 1115<br>(Angleterre -<br>Herefordshire)                 |
| Klosterneuburg,<br>abbaye                                            | Ambon émaillé,<br>abside                     | Les portes des abysses                                     | 1181<br>(œuvre mosane)                                  |

|                                                   |                                                                                     |                                                                                           |                                                                 |
|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Lincoln,<br>Sainte-Marie                          | Frise, façade<br>occidentale                                                        | Gueule-porche                                                                             | Second q. XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Lincolnshire) |
| Londres,<br><i>Victoria and Albert<br/>Museum</i> | Triptyque Alton<br>Tower,<br>N° 4757-1858                                           | Enfer-cité                                                                                | 1150<br>(Germanique)                                            |
| Londres,<br><i>Victoria and Albert<br/>Museum</i> | Ivoire, Panneau<br>N° 12-1963                                                       | Ensevelissement du<br>Christ et<br>Descente aux Enfers                                    | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Toscane)                            |
| Monopoli,<br>Basilique cathédrale                 | Linteau historié<br>déposé                                                          | Descente aux Enfers<br>(serpent) et châtiment<br>de la luxure                             | 1107<br>(Pouilles)                                              |
| Quenington,<br>Saint-Jean Baptiste                | Tympan du portail<br>sud                                                            | Serpent                                                                                   | XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Gloucestershire)        |
| Saint-Nectaire                                    | Chapiteau du<br>déambulatoire                                                       | Tête « gorgonesque »                                                                      | XII <sup>e</sup> s.<br>(Puy-de-Dôme)                            |
| Shobdon,<br>Hill Woods                            | Tympan du portail<br>occidental                                                     | Très érodé (lecture de<br>l'image difficile), sans<br>doute juste un Christ<br>en majesté | XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Herefordshire)          |
| South Cerney                                      | Portail sud, relief<br>supérieur                                                    | Très érodé (lecture de<br>l'image difficile)                                              | Déb. XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Gloucestershire)   |
| Strasbourg,<br>Musée de l'Œuvre                   | Cuve baptismale<br>déposée<br>de l'ancien Cloître de<br>Saint-Trophîmes<br>D'Eschau | Descente aux Enfers<br>(scène manquante)                                                  | 1130<br>(Bas-Rhin)                                              |
| Toulouse,<br>Musée des Augustins                  | Chapiteau déposé de<br>l'ancien Cloître du<br>prieuré de La<br>Daurade              | Chaudron infernal                                                                         | 1120-1130<br>(Haute-Garonne)                                    |

|                                                      |                                                |                              |                                      |
|------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------|--------------------------------------|
| Tudela, Santa Maria                                  | Chapiteau de la galerie occidentale du cloître | Gueule-objet (cuve)          | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre) |
| Valence,<br>Musée des Beaux-Arts                     | Chapiteau déposé de l'abbaye Saint-Félix       | Enfer architectural          | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Drôme)   |
| Saint-Symphorien de Mahun,<br>Notre-Dame de Veyrines | Chapiteau sud de l'arc triomphal               | Gueule multiple et composite | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Ardèche) |
| Vienne,<br>Saint-Maurice                             | Chapiteau de la nef                            | Triple gueule léonine        | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Isère)   |



## Les autres contextes infernaux

### Œuvres premières (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)

| Lieu de conservation                        | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice                                        | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation   |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 1v, 3v, 4v, 15v, 16v, 19, 33v, 35, 60, 65v, 71v, 84v | Les méchants dans la fosse                           | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 17, 23                                               | Les méchants dans un filet                           | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 5                                                    | Les portes de l'Enfer                                | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 84, 117v                                             | Cerbère sur le seuil des Enfers                      | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms. 32, fol. 9, 14v, 34v, 41v, 50, 59, 66, 79                    | Tête de l'Hadès                                      | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 30v                                                  | Bouche d'Enfer                                       | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibli-othek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 53                                                   | Tête de Méduse                                       | 820-835<br>(Abbaye d'Hautvillers) |

|                                             |                                                                    |                                                                     |                                                                         |
|---------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Utrecht,<br><i>Universiteitsbibliotheek</i> | <i>Psautier d'Utrecht</i><br>Ms 32, fol. 51, 67, 78                | Géants de l'Hadès                                                   | 820-835<br>(Abbaye<br>d'Hautvillers)                                    |
| Stuttgart,<br><i>Landesbibliothek</i>       | <i>Psautier de Stuttgart</i><br>Cod. Bibl. N° 23, fol.<br>10v, 56r | Four de l'Enfer                                                     | 1 <sup>e</sup> moitié IX <sup>e</sup> s.<br>(Saint-Germain des<br>Près) |
| Stuttgart,<br><i>Landesbibliothek</i>       | <i>Psautier de Stuttgart</i><br>Cod. Bibl. N° 23, fol.<br>25r, 38r | Puits de l'Enfer                                                    | 1 <sup>e</sup> moitié IX <sup>e</sup> s.<br>(Saint-Germain des<br>Près) |
| Stuttgart,<br><i>Landesbibliothek</i>       | <i>Psautier de Stuttgart</i><br>Cod. Bibl. N° 23,<br>Fol. 111v     | Tête de Gorgone                                                     | 1 <sup>e</sup> moitié IX <sup>e</sup> s.<br>(Saint-Germain des<br>Près) |
| Oxford,<br><i>Bodleian Library</i>          | <i>Manuscrit de Caedmon</i><br>Ms Junius XI, fol. 3 et<br>16       | Chute des anges                                                     | An 1000<br>(Anglo-saxon)                                                |
| Oxford,<br><i>Bodleian Library</i>          | <i>Manuscrit de Caedmon</i><br>Ms Junius XI, fol. 17               | Satan et l'Enfer                                                    | An 1000<br>(Anglo-saxon)                                                |
| Oxford,<br><i>Bodleian Library</i>          | <i>Manuscrit de Caedmon</i><br>Ms Junius XI, fol. 20               | Satan fait sortir<br>Le démon de l'Enfer<br>pour tenter Ève         | An 1000<br>(Anglo-saxon)                                                |
| Oxford,<br><i>Bodleian Library</i>          | <i>Manuscrit de Caedmon</i><br>Ms Junius XI, fol. 36               | Adam et Ève et<br>Le messenger de<br>Satan<br>à la porte de l'Enfer | An 1000<br>(Anglo-saxon)                                                |
| Le Puy-en-Velay,<br>Saint-Michel d'Aiguilhe | Peinture murale<br>Abside, mur est                                 | Chute des anges                                                     | 2 <sup>e</sup> moitié du X <sup>e</sup> s.<br>(Haute-Loire)             |
| Hardham,<br>Saint-Botolph                   | Peinture murale<br>Nef, mur ouest                                  | L'Enfer<br>(très lacunaire)                                         | 1100<br>(Anglo-saxon)                                                   |

|                                          |                                                                                                             |                                         |                                                           |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Cambridge,<br><i>King College</i>        | <i>The Aelfine prayer Book</i><br>Ms Cotton Titus D.27,<br>Fol. 75v                                         | La Trinité et l'Enfer<br>des hérétiques | 1 <sup>er</sup> quart XI <sup>e</sup> s.<br>(Anglo-saxon) |
| Saint-Plancard,<br>Saint-Jean-des-Vignes | Peinture murale<br>Abside                                                                                   | Satan dévorant                          | Déb. XI <sup>e</sup> s.<br>(Haute-Garonne)                |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 1v,<br>3v, 4v, 15v, 16v, 19, 33v,<br>35, 60, 65v, 71v, 84v | Les méchants dans<br>la fosse           | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms 603, fol. 17, 23                                                            | Les méchants dans<br>un filet           | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 5                                                          | Les portes de l'Enfer                   | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 84,<br>117v                                                | Cerbère sur le seuil<br>des Enfers      | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 9,<br>14v, 34v, 41v, 50, 59, 66,<br>79                     | Tête humaine de<br>l'Hadès              | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 30v                                                        | Gueule d'Enfer                          | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 53                                                         | Tête de Gorgone                         | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier de Harley</i><br>Ms Harley 603, fol. 51,<br>67, 78                                              | Le géant Hadès                          | 1010-1025<br>(Canterbury)                                 |
| Londres,<br><i>Bristish Library</i>      | <i>Psautier dit de Tibère</i><br>Ms Cotton Tiberius B V,<br>Fol. 81v                                        | La Bouche d'Enfer                       | 1025<br>(Anglo-saxon)                                     |

|                                             |                                                                             |                                                    |                                         |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Nuremberg, <i>Musée National Germanique</i> | <i>Codex Aureus d'Echternach ou Epternacensis</i><br>Ms HS 156142, fol. 78r | Parabole du mauvais riche et de Lazare (fournaise) | 1030-1040                               |
| Paris, BnF                                  | Psautier<br>Ms lat. 8824, fol. 3v                                           | Les damnés en Enfer                                | 2 <sup>e</sup> quart XI <sup>e</sup> s. |
| Londres, <i>British Library</i>             | <i>Beatus de Silos</i><br>Ms Add.695, fol. 2r                               | L'avare supplicié par des serpents                 | 1109                                    |
| Londres, <i>British Library</i>             | <i>Paraphrase d'Aelfric</i><br>Ms Cotton IV B<br>Claudius 0000, fol. 2r     | Chute des anges                                    | Vers 1015<br>(Anglo-saxon)              |

### Enluminures du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation                      | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice                  | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------|
| <i>Aberdeen Library</i>                   | <i>Psautier de Saint-Albans</i><br>Ms St. Goderhard 1, fol. 84          | Enfer et Paradis                                     | 1120-1130<br>(Anglo-saxon)      |
| Londres, <i>British Library</i>           | <i>Psautier de Winchester dit de Saint-Swithun</i><br>Ms C IV, fol. 34v | L'ange et l'Enfer (« gorgonéion »)                   | 1150-1160<br>(Canterbury)       |
| Cambridge, <i>Trinity College Library</i> | <i>Psautier d'Eadwin</i><br>Ms R. 17. 1, fol. 5v                        | Psaume 1, Beatus Vir, Fosse enflammée                | 1155-1160<br>(Canterbury)       |
| Cambridge, <i>Trinity College Library</i> | <i>Psautier d'Eadwin</i><br>Ms R. 17. 1, fol. 10r                       | Psaume 5, Gueule d'Enfer                             | 1155-1160<br>(Canterbury)       |
| Cambridge, <i>Trinity College Library</i> | <i>Psautier d'Eadwin</i><br>Ms R. 17. 1, fol. 126r                      | Psaume 72, « gorgonéion » double                     | 1155-1160<br>(Canterbury)       |

|                                            |                                                                            |                                                          |                                                                 |
|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Paris, BnF                                 | <i>Bible de Saint-Germain-des-Près</i><br>Ms lat. 11534, fol. 204v         | La parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare         | 1185-1195<br>(Saint-Germain des Près)                           |
| Paris,<br>Bibliothèque<br>Sainte-Geneviève | <i>Bible de Manerius</i><br>Ms 10, fol. 128v                               | Le mauvais riche en enfer implorant Abraham              | 1185-1195<br>(France de l'est)                                  |
| Paris, BnF                                 | Missel<br>Ms lat. 833, fol. 135v                                           | Le mauvais riche en enfer et le pauvre Lazare au Paradis | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Soissons ou Champagne)              |
| Gand,<br><i>University Bibliothek</i>      | <i>Liber Floridus</i> de Lambert Saint-Omer<br>Ms UB 92, fol. 253r         | Le Christ, l'Église et La Synagogue                      | 1100<br>(Saint-Omer)                                            |
| La Haye,<br><i>Koninklijke Bibliotheek</i> | <i>Bible de Saint-Omer</i><br>Ms 76 F 5, fol. 5                            | La parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare         | 1190<br>(Saint-Omer)                                            |
| Manuscrit disparu                          | <i>Hortus Deliciarum</i> ,<br>fol. 163v                                    | Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare            | XII <sup>e</sup> s.<br>(Hohenburg, Abbaye du Mont-Sainte-Odile) |
| Manuscrit disparu                          | <i>Hortus Deliciarum</i> ,<br>fol. 255r                                    | L'Enfer                                                  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Hohenburg, Abbaye du Mont-Sainte-Odile) |
| Stuttgart,<br><i>Heidelberg Bibliothek</i> | Codex Rupertsberg,<br><i>Scivias</i><br>d'Hildegarde de Bingen,<br>fol. 3  | La Chute de l'homme                                      | XII <sup>e</sup> s.                                             |
| Stuttgart,<br><i>Heidelberg Bibliothek</i> | Codex Rupertsberg,<br><i>Scivias</i><br>d'Hildegarde de Bingen,<br>fol. 17 | L'œuvre du diable                                        | XII <sup>e</sup> s.                                             |
| Stuttgart,<br><i>Heidelberg Bibliothek</i> | Codex Rupertsberg,<br><i>Scivias</i><br>d'Hildegarde de Bingen,<br>fol. 18 | La tentation de l'homme                                  | XII <sup>e</sup> s.                                             |

### Peintures murales du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation              | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale | Datation et lieu de réalisation                              |
|-----------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Asnière-sur-Vègre, Saint-Hilaire  | Nef                                                    | L'Enfer                                              | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Sarthe)                          |
| San Esteban de Gormaz, San Miguel | Mur sud de la nef                                      | Supplices infernaux<br>(monstre serpentiforme)       | XII <sup>e</sup> s.<br>(Castille et León)                    |
| Saint-Jacques-des-Guérets         | Mur sud de la nef                                      | L'Enfer                                              | 4 <sup>e</sup> quart XII <sup>e</sup> s. (Loir-et-Cher)      |
| Villevêque, Saint-Pierre          | Sud de l'arc triomphal                                 | Satan et mer de feu                                  | 3 <sup>e</sup> quart XII <sup>e</sup> s.<br>(Maine-et-Loire) |

### Sculptures du XII<sup>e</sup> siècle

| Lieu de conservation                    | Côte de manuscrit ou emplacement précis dans l'édifice | Thème représenté ou spécificité de l'image infernale       | Datation et lieu de réalisation          |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| Abamia, Sainte-Eulalie                  | Portail occidental, voussure et chapiteaux             | Supplices infernaux                                        | XII <sup>e</sup> s.<br>(Asturies)        |
| Anzy-le-Duc, Notre-Dame de l'Assomption | Portail sud, linteau                                   | Enfer et Paradis<br>(gueule composite)                     | XII <sup>e</sup> s.<br>(Saône-et-Loire)  |
| Argenton-les-Vallées, Saint-Gilles      | Portail occidental, écoinçon sud                       | Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (très érodé) | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Deux-Sèvres) |

|                                             |                                                |                                                                       |                                                    |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| Autun,<br>Saint-Lazare                      | Chapiteau du portail<br>nord                   | Parabole de Lazare et<br>du mauvais riche<br>(absence de gueule)      | XII <sup>e</sup> s.<br>(Saône-et-Loire)            |
| Avila,<br>San Vicente                       | Portail latéral sud,<br>tympanon sud           | La mort du mauvais<br>riche                                           | XII <sup>e</sup> s.<br>(Castille et León)          |
| Besse-et-Saint-<br>Anastaise<br>Saint-André | Chapiteau de la nef                            | La mort de l'usurier                                                  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Puy-de-Dôme)               |
| Biota,<br>San Miguel                        | Tympan du portail<br>occidental                | Pesée des âmes<br>(absence de gueule)                                 | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aragon)                    |
| Chatillon-sur-Indre,<br>Saint-Austregille   | Reliefs supérieurs de<br>la façade occidentale | Damnés en Enfer<br>(gueule composite) et<br>le salut d'un saint       | XII <sup>e</sup> s.<br>(Indre)                     |
| Chauvigny,<br>Saint-Pierre                  | Chapiteaux de l'abside                         | Pesée des âmes et<br>Satan                                            | XII <sup>e</sup> s.<br>(Vienne)                    |
| Estella,<br>Palacio de Los reyes            | Chapiteau du portail<br>occidental             | Le chaudron infernal                                                  | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Espagne - Navarre)     |
| Fuentidueña,<br>San Miguel                  | Chapiteau nord de la<br>nef                    | Pesée des âmes et<br>damnés en enfer<br>(chaudron)                    | XII <sup>e</sup> s.<br>(Ségovie)                   |
| Hildesheim,<br>Saint-Michel                 | Colonne du Christ,<br>déposée dans la nef      | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare<br>(tête humaine) | XII <sup>e</sup> s.<br>(Allemagne -<br>Basse Saxe) |
| Klosterneuburg,<br>abbaye                   | Ambon émaillé,<br>abside                       | Damnés en Enfer<br>(Gueule<br>« dragonesque »)                        | 1181<br>(œuvre mosane)                             |
| Lagraulière,<br>Saint-Marcel de<br>Bourges  | Reliefs du porche<br>occidental                | Mort et tourment du<br>mauvais riche                                  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Corrèze)                   |

|                                                   |                                                               |                                                                                               |                                                                 |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Leyre,<br>monastère                               | Porta Speciosa                                                | Gueule monstrueuse                                                                            | Dernier tiers XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre)                  |
| Lincoln,<br>Sainte-Marie                          | Frise, façade sud                                             | Châtiment du<br>mauvais riche (gueule<br>léonine renversée)                                   | Second q. XII <sup>e</sup> s.<br>(Angleterre -<br>Lincolnshire) |
| Londres,<br><i>Victoria and Albert<br/>Museum</i> | Plaque gravée,<br><i>The Masters</i>                          | Le chaudron infernal                                                                          | 1150                                                            |
| Moissac,<br>Saint-Pierre                          | Chapiteau du cloître                                          | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare<br>(le riche tourmenté par<br>des démons) | Déb. XII <sup>e</sup> s.<br>(Tarn-et-Garonne)                   |
| Moissac,<br>Saint-Pierre                          | Bas-relief sud du<br>porche occidental                        | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare<br>(le riche tourmenté<br>par un diable)  | Déb. XII <sup>e</sup> s.<br>(Tarn-et-Garonne)                   |
| Neuilly-en-Donjon,<br>Sainte-Marie<br>Madeleine   | Tympan du portail<br>occidental                               | Adoration des Rois<br>Mages et<br>Bêtes infernales                                            | XII <sup>e</sup> s.<br>(Allier)                                 |
| New-York,<br><i>Cloisters museum</i>              | Chapiteau déposé du<br>cloître de Saint-<br>Guilhem-le-Désert | L'Enfer des damnés<br>(gueule-gouffre)                                                        | XII <sup>e</sup> s.<br>(Hérault)                                |
| Narbonne,<br>collégiale                           | Chapiteaux de la nef                                          | L'Enfer (dévoration)                                                                          | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Aude)                               |
| Nevers,<br>musée lapidaire                        | Chapiteau déposé de<br>l'ancienne cathédrale                  | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare                                           | XII <sup>e</sup> s.<br>(Nièvre)                                 |
| Puente de la Reina                                | Chapiteaux du<br>portail occidental                           | Tourments infernaux<br>(dévoration)                                                           | XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre)                                |
| Saint-Bertrand-de<br>Comminges                    | Chapiteau nord du<br>portail occidental                       | Châtiment de l'avare<br>(gueule-gouffre)                                                      | XII <sup>e</sup> s.<br>(Haute-Garonne)                          |

|                                    |                                                      |                                                                            |                                                                     |
|------------------------------------|------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Saint-Paul de Varax,<br>Saint-Paul | Reliefs sculptés de la<br>façade occidentale         | L'Enfer<br>(gueule sur le seuil de<br>l'Enfer)                             | 1 <sup>e</sup> moitié XII <sup>e</sup> s.<br>(Ain)                  |
| Soria,<br>San Juan de Duero        | Chapiteaux doubles<br>du cloître                     | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare<br>(gueule composite)  | Fin XII <sup>e</sup> - déb. XIII <sup>e</sup><br>(Castille et León) |
| Toulouse,<br>Saint-Sernin          | Porte des Comtes,<br>chapiteaux                      | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare<br>(dragons dévorants) | XII <sup>e</sup> s.<br>(Haute-Garonne)                              |
| Tudela,<br>Santa Maria             | Chapiteau de la<br>galerie occidentale du<br>cloître | Parabole du mauvais<br>riche et du pauvre<br>Lazare<br>(gueule composite)  | Fin XII <sup>e</sup> s.<br>(Navarre)                                |
| Uncastillo,<br>San Lorenzo         | Consoles du portail<br>occidental                    | Cerbère dévorant<br>les âmes                                               | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aragon)                                     |
| Uncastillo,<br>Santa Maria         | Chapiteau sud du<br>portail occidental               | Cerbère                                                                    | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aragon)                                     |
| Uncastillo,<br>Santa Maria         | Chapiteau de l'abside                                | Image de Satan et<br>châtiments infernaux                                  | XII <sup>e</sup> s.<br>(Aragon)                                     |
| Vézelay,<br>La Madeleine           | Chapiteau sud<br>de la nef                           | Parabole de Lazare et<br>du mauvais riche<br>tourmenté par des<br>diables  | 1130<br>(Yonne)                                                     |
| Vigeois,<br>Saint-Pierre           | Chapiteau du chevet                                  | Mort de Lazare                                                             | Milieu XII <sup>e</sup> s.<br>(Corrèze)                             |
| Vrede                              | Cloison de séparation<br>de l'abside                 | L'Enfer<br>(absence de gueule)                                             | XII <sup>e</sup> s.                                                 |
| York Minster,<br>cathédrale        | Relief déposé dans la<br>crypte                      | L'Enfer (gueule<br>multiple et supplice du<br>chaudron)                    | XII <sup>e</sup> s.<br>(Origine inconnue)                           |



## LISTE DES OEUVRES ETUDIEES

### Oeuvres pré-romanes et romanes

#### Sculptures

Adel, Saint-Jean Baptiste, chapiteau de la nef (p. 149, 151)

Anzy-le-Duc, Notre-Dame de l'Assomption, linteau du portail sud (p. 253, 251, 254, 256, 257)

Arles, Saint-Trophîmes, façade occidentale, frise de l'entablement (p. 68, 69, 90, 114, 198, 296)

Armentia, San Prudencia, relief sud de la galerie du porche (p. 36, 140-143, 184, 205)

Artaiz, San Martin, métope (p. 151)

Autun, Saint-Lazare, tympan et linteau du portail occidental (p. 70, 72, 77, 80-82, 87, 90, 112-113, 189, 253, 274, 297)

Beaulieu-sur-Dordogne, Saint-Pierre, tympan et linteau du portail occidental (p. 105-106)

Beckford, Saint-Jean Baptiste, tympan du portail occidental (p. 143-144, 151, 158, 271)

Bristol, cathédrale de la sainte et indivisible trinité, relief déposé (p. 21, 26, 121, 124-129, 131, 143-145, 147)

Châtillon-sur-Indre, Saint-Outrille, reliefs supérieurs de la façade occidentale (p. 250-251)

Calahorra de Boedo, Nuestra Senora de las Candelas, cuve baptismale (p. 137)

Conques, Sainte-Foy, tympan du portail occidental (p. 70, 72, 77-78, 80, 107, 111-113, 134, 189, 296-297)

Copenhague, croix de Gunhild, ivoire (p. 68, 255)

Eardisley, baptistère, cuve baptismale (p. 137, 139, 185)

Espalion, Saint-Jean de Perse, linteau du portail occidental (p. 106-107, 109, 111-112, 252, 295)

Estella, Palacio de los Reyes, chapiteau du portail occidental (p. 195)

Estella, San Miguel, piédroit nord du portail occidental (p. 87, 89-91)

Estella, San Pedro de la Rua, chapiteau du cloître (p. 133-134, 141, 185)  
 Freckenhorst, Saint-Boniface, cuve baptismale (p. 136, 187)  
 Fuentidueña, San Miguel, chapiteau de la nef (p. 195, 247)  
 Gérone, San Peres de Galligans, chapiteaux du cloître (p. 133-134, 195)  
 Gosforth, Sainte-Marie, croix sculptée (p. 41-42)  
 Hereford, cathédrale Sainte-Marie la Vierge et Saint-Ethelbert le roi, chaire, chapiteau déposé (p. 145, 149, 186, 271)  
 Hildesheim, Saint-Michel, colonne sculptée (p. 205, 233, 235-236)  
 Klosterneuburg, abbaye, ambon (p. 24-25, 134, 136, 198, 200, 257, 263, 301)  
 Lagraulière, Saint-Marcel de Bourges, reliefs du porche occidental (p. 232)  
 Larrumbe, San Vicente, chapiteau du portique (p. 69)  
 Lincoln, cathédrale Sainte-Marie, frises de la façade sud et sur le mur occidental (p. 147, 149, 158, 174-175, 186-187, 240, 242-243, 258, 266)  
 Londres, *Victoria and Albert Museum*, ivoire (p. 71, 111, 121, 275, 293, 296)  
 Mâcon, ancienne cathédrale Saint-Vincent, tympan déposé (p. 77)  
 Moissac, Saint-Pierre, chapiteau du cloître et bas-relief sud (p. 68, 232, 247)  
 Neuilly-en-Donjon, Sainte-Marie Madeleine, tympan du portail occidental (p. 254)  
 New-York, *Cloisters Museum*, chapiteau déposé de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert (p. 196, 257)  
 Quenington, Saint-Jean-Baptiste, tympan du portail occidental (p. 28, 144-145, 158)  
 Ruthwell, cimetière, croix sculptée (p. 26)  
 Saint-Benoît-sur-Loire, Tour-Porche, chapiteau (p. 73)  
 Saint-Bertrand-de-Comminges, chapiteau du portail occidental (p. 246)  
 Saint-Nectaire, chapiteau du déambulatoire (p. 140-141, 143, 155, 186-187)  
 Saint-Paul-de-Varax, Saint-Paul, reliefs sculptés de la façade occidentale (p. 80)  
 Saint-Révérien, chapiteau du déambulatoire (p. 36, 41, 84, 112)  
 Saint-Symphorien de Mahun, Notre-Dame de Veyrines, chapiteau de l'arc triomphal (p. 38, 48, 154-156, 186)  
 Sanguesa, Sainte-Marie, tympan du portail occidental (p. 87-89, 112)  
 Soria, San Juan de Duero, chapiteau du cloître (p. 243, 245, 249, 258)  
 Toulouse, Musée des Augustins, chapiteau déposé de la Daurade (p. 132-133)

Toulouse, Saint-Sernin, Porte des Comtes, chapiteaux (p. 44, 230)  
 Tudela, Santa Maria, chapiteaux du cloître (p. 153, 243-246, 258)  
 Uncastillo, Santa Maria, chapiteaux du portail occidental et de l'abside (p. 247)  
 Valence, musée des beaux-arts, chapiteau déposé de l'église Saint-Félix (p. 136, 138, 184)  
 Vienne, Saint-Maurice, chapiteau de la nef (p. 154, 156-157, 184, 195, 261)  
 York Minster, crypte, relief déposé (p. 48, 193-195, 197, 200, 257, 277)

### Enluminures

Amiens, BM, *Psautier de Saint-Fuscien*, ms 19 (p. 92, 111-112, 159, 163, 187)  
 Amiens, B. M., *Bible en images de Pampelune*, ms 108 (p. 59, 99, 101, 103-104, 283, 297)  
 Cambridge, *Pembroke College*, *Évangiles de Pembroke*, ms 120 (p. 36, 83, 113)  
 Cambridge, Trinity College Lib., *Psautier d'Eadwin*, ms R 17. 1 (p. 201, 210-214)  
 Gand, *University Bibliothek*, *Liber Floridus* de Lambert Saint-Omer, ms UB 92 (p. 255, 297)  
 Gérone, Musée de la cathédrale, *Beatus de Gérone*, ms 7 (p. 160-161, 174)  
 Heidelberg Bibl., *Liber Scivias* [manuscrit disparu] (p. 30, 108-109)  
 Hildesheim, *Dombibliothek*, *Psautier de Saint-Albans*, ms St. Godehard 1 (p. 27, 41, 162, 164, 166, 171, 176, 184, 186-188, 208-209)  
 Hohenburg, abbaye du Mont-Sainte-Odile, *Hortus Deliciarum*, d'Herrade de Landsberg, manuscrit disparu (p. 31, 285)  
 La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, *Bible de Saint-Omer*, ms 76 F 5 (p. 40, 96, 98-99, 111, 158-159, 187, 236-240, 247)  
 La Haye, *Koninklijke Bibliotheek*, *Bible de Fécamp*, ms 76 F 13 (p. 180, 185)  
 Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, ms L. A. 139, fol. 71r (255, 284)  
 Londres, British Lib., *Psautier de Winchester* dit *de Saint-Swithun*, ms Cotton Nero C IV (p. 16, 27, 99, 103-104, 112-113, 166-168, 171, 180, 188, 213, 262, 283, 297)  
 Londres, British Lib., *Psautier dit de Tibère*, ms Cotton Tiberius C. VI (p. 40, 128-131, 147, 164, 184, 263)

Londres, British Lib., *Livre de prières d'Aelwine*, ms Cotton Titus D. 27 (p. 255, 270)  
 Londres, British Lib., *Liber Vitae*, ms Stowe 944 (p. 60-61, 74, 80, 112, 221, 263, 296)  
 Londres, British Lib., *Beatus de Silos*, Add. ms 11695 (p. 230)  
 Londres, British Lib., *Paraphrase d'Aelfric*, ms Cotton IV B Claudius (p. 28, 223-224)  
 Londres, British Lib., *Psautier d'Aethelstan*, ms Cotton Galba A XVIII (p. 73)  
 Londres, Palais de Lambeth, *Apocalypse*, ms 20 (p. 157, 284)  
 Los Angeles, *Getty Museum*, *Vita Christi*, ms 101 (p. 181, 184)  
 Los Angeles, *Getty Museum*, ms Ludwig L 5 (p. 158-159, 167)  
 Madrid, BN, *Bible d'Avila*, Cod. Vit.15-1 (p. 27, 147, 172, 174, 180, 184-185, 266, 294)  
 Manchester, John's Rylands Lib., *Beatus de Rylands*, ms 8 (p. 174)  
 Munich, *Bayerische Staatsbibliothek*, *Livre des Péricopes d'Henri II*, Clm 4452 (p. 73)  
 New-York, Pierpont Morgan Lib., *Histoire de Jésus Christ en images*, ms 44 (p. 148, 175-176, 185, 188)  
 New-York, Pierpont Morgan Lib., *Évangiles de Saint-Omer*, ms 333 (p. 30, 126, 188)  
 Nuremberg, Musée National Germanique, *Codex Aureus d'Echternach ou d'Epternacensis*, ms HS 156142 (p. 232)  
 Osma, Cathédrale San Pedro, Musée Diocésain, *Beatus de Burgo de Osma*, ms Cod. 1 (p. 174)  
 Oxford, Bodl. Lib., *Psautier*, ms Douce 293 (p. 30, 171, 176, 186)  
 Oxford, Bodl. Lib., *Manuscrit de Caedmon*, ms Junius XI (p. 121, 125, 147, 219, 221, 223, 225-226, 257-258, 263, 269, 276, 294)  
 Paris, BnF, *Missel*, ms lat. 833 (p. 239-240, 248)  
 Paris, BnF, *Psautier anglo-catalan*, ms lat. 8846 (p. 134, 159)  
 Paris, BnF, *Psalterium Westmonasteriense*, ms lat. 10433 (p. 93)  
 Paris, BnF, *Bible de Saint-Germain-des-Près*, ms lat. 11534 (p. 232-233)  
 Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, *Bible de Manerius*, ms 10 (p. 232-233)  
 Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, *Commentarium in Psalmos* de Pierre Lombard, ms 56 (p. 62, 178-179)  
 Stuttgart, *Landesbibliothek*, *Psautier de Stuttgart*, ms 23 (p. 36, 121, 134, 201, 205-206, 208, 214, 235)

Utrecht, *Universiteitsbibliotheek, Psautier d'Utrecht*, ms 32 (p. 36, 43-44, 72, 89, 105, 121, 123-125, 130, 134, 141-142, 201-202, 204-205, 208, 210, 235, 293, 299)  
Winchester, cathédrale, *Bible de Winchester*, ms 1 (p. 30, 166, 169, 171, 176, 188)

### Peintures murales

Asnières-sur-Vègre, Saint-Hilaire, mur de la nef (p. 247)  
Brioude, Saint-Julien, mur nord de la chapelle supérieure (p. 219)  
Gormaz, San Miguel, fresque déposée au MNAC (p. 174)  
Houghton-on-the-hill, église anglicane Sainte-Catherine, mur nord de la nef (p. 121)  
Le Puy-en-Velay, Saint-Michel L'Aiguille, mur est de l'abside (p. 219)  
Olerdóla, San Sepulcro, voûte et murs de l'abside (p. 69)  
Rome, San Clemente, basilique inférieure (p. 120)  
Tahüll, Santa Maria, fresques déposées au MNAC (p. 69-70, 175)  
Tavant, Saint-Nicolas, voûte de la crypte (p. 110, 146)

### Vitrail

Le Mans, cathédrale Saint-Julien, baie de la nef (p. 137)

## Œuvres gothiques

### Sculptures

Alcobaça, Santa Maria, Tombeau déposé d'Inès de Castro, Jugement Dernier (p. 274)  
Bourges, Saint-Étienne, ancien jubé, Enfer (p. 195, 277)  
Bourges, Saint-Étienne, tympan et linteau du portail occidental, Jugement Dernier (p. 278)  
Colmar, Saint-Martin, voussure du portail occidental, Jugement Dernier (p. 261, 264)  
Ferrare, San Giorgio, tympanon sud du portail occidental, Enfer (p. 195, 277, 293)  
Fornovo di Taro, relief de façade, châtiment de l'usurier et Enfer (p. 195, 246 ; 293)

Fribourg, Saint-Nicolas, tympan du portail occidental, Jugement Dernier (p. 262, 278)

Honolulu, *Academy of Arts*, ivoire, Descente aux Enfers (p. 266-267)

León, Santa Maria de Regla, linteau du portail occidental, Jugement Dernier (p. 283)

Lyon, Musée des Beaux-Arts, Retable de Biberach en Souabe, Descente aux Enfers (p. 287)

Miranda de Ebro, Espiritu Santo, anciennement Saint-Nicolas, chapiteau du portail occidental, Gueule d'Enfer et châtiments (p. 262)

Narbonne, Saint-Just et Saint-Pasteur, retable, Enfer, Purgatoire et Paradis (p. 279)

Paris, Musée du Louvre, Albâtre, Descente aux Limbes (p. 267)

Pleyben, enclos paroissial, calvaire, Descente aux Enfers (p. 157, 287)

Plongonven, enclos paroissial, calvaire, Descente aux Enfers (p. 287)

Saint-Omer, Notre-Dame des Miracles, tympan du portail occidental, Jugement Dernier (p. 261, 264)

Soissons, Musée, ancien tympan de Saint-Yves de Braisne, Descente aux Limbes et Enfer (p. 195 ; 278)

Strasbourg, Notre-Dame, tympan du portail occidental, Jugement Dernier (p. 261, 278)

Tronoën, Notre-Dame, calvaire, Descente aux Enfers (p. 157, 267)

### Enluminures

Aix-en-Provence, BM, *Psautier à l'usage d'Arras*, ms 15, Descente aux Enfers (p. 271)

Baltimore, *Walters Art Museum*, *Bible de William de Brailes*, ms W106, Chute des anges (p. 270)

Cambridge, *Fitzwilliam Museum*, ms 330 I, Chute des anges (p. 270)

Cambridge, *Saint John's College Library*, *Hymnes et Passion du Christ*, ms K21, Descente aux Enfers (p. 276)

Cambridge, *Trinity College Library*, *Apocalypse de Cambridge*, ms R16. 2, Jugement Dernier (p. 264)

Chantilly, Bibliothèque du château, *Les Très riches Heures du Duc de Berry*, ms 65, Satan (p. 287)

Dijon, BM, Bible, ms 4, Jonas (p. 280)

Londres, British Lib., ms Arundel 157, Descente aux Enfers (p. 283)

New-York, Pierpont Morgan Lib., *Livre d'Heures de Catherine de Clèves*, ms 945, Enfer et Purgatoire (p. 284)

New-York, Pierpont Morgan Lib., *Psautier de Bruges*, ms 106, Descente aux Enfers (p. 276)

New-York, Pierpont Morgan Lib., *Psautier de Huntingfield*, ms 43, Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (p. 270)

New-York, Pierpont Morgan Lib., *Psautier-Heures de Yolande de Soissons*, ms 729, Descente aux Enfers (p. 219, 266)

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, *Psautier de Marguerite de Bourgogne*, ms 1273, Jugement Dernier (p. 270, 277)

Paris, BnF, Apocalypse, ms fr. 403, La bête et le faux-prophète jeté dans l'étang de feu (p. 270, 277, 284)

Paris, BnF, *Beatus d'Arroyo*, ms nal. 2290, Jugement Dernier (p. 174)

Paris, BnF, *Bible de Guiard des Moulins*, ms fr. 157, Jonas (p. 283)

Paris, BnF, *Bestiaire divin de Guillaume le Clerc*, ms fr. 14970, Cosmographie (p. 279, 282)

Paris, BnF, *Civitate Dei*, ms fr. 28, Satan (p. 286)

Paris, BnF, *Image du monde de Gossuin de Metz*, ms fr. 14964, Cosmographie (p. 282)

Paris, BnF, *Le Chevalier errant* de Thomas de Saluce, ms fr. 12559, Gueule d'Enfer (p. 279)

Paris, BnF, *Livre d'Images pour Madame Marie*, ms naf. 1625, Descente aux Enfers (p. 266)

Paris, BnF, *Psautier de Paris*, ms nal. 1392, Descente aux Enfers (p. 263)

Paris, BnF, *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*, ms Arsenal 1186, Descente aux Enfers et Chute des anges (p. 269, 271)

Paris, BnF, *Roman de Fauvel*, ms fr. 146, Enfer (p. 265)

Paris, BnF, *Speculum theologiae*, ms fr. 9220, Arbre des vices (p. 281)

Paris, Musée du Louvre, *Livre d'Heures de Marguerite de Valois*, ms 411, Descente aux Enfers (p. 288)

Toulouse, BM, Bible, ms 1, Jonas (p. 280)

## Peintures murales

- Bruck an der Mur, Sankt Ruprecht, Jugement Dernier (p. 268)  
Cazeaux-de-Larboust, Sainte Anne, voûte de la nef, Jugement Dernier (p. 276-277, 288)  
Chaldon, Saint-Pierre et Saint-Paul, mur nord de la nef, Enfer et Purgatoire (p. 271-272)  
Kues, Chapelle de l'ancien hôpital, Jugement Dernier (p. 268)  
Lamayou, chapelle, mur nord de la nef, Enfer (p. 267)  
Plampinet, Notre-Dame des Grâces, mur est de la nef, Châtiment des vices (p. 288)  
Saint-Sulpice-sur-Lèze, chapelle sud de la nef (p. 268 ; 288)  
Vielle-Louron, Saint-Mercurial, voûte de l'abside, Jugement Dernier (p. 278 ; 288)

## Vitrail

- Bourges, Saint-Étienne, baie d'une chapelle rayonnante du chevet, Jugement Dernier (p. 263)

## Peinture sur soie

- Paris, Musée du Louvre, Parement d'autel de Narbonne, Descente aux Enfers (p. 273-275)

## Tableaux, retables

- Barcelone, Musée National des Arts Catalans (MNAC), retable de San Miguel et San Pedro de La Seu d'Urgell, Chute des anges (p. 287)  
Vienne, *Akademie der bildenden Künste*, Jérôme Bosch, Jugement Dernier (p. 289, 299)  
Leyde, *Stedelijke Museum de Lakenhal*, Lukas Van Leyde, Jugement Dernier (p. 288)

## Gravure

Rotterdam, *Museum Boijmans van Beuningen*, gravure sur cuivre de Pieter Van der Heyden, Descente aux Enfers (p. 289)



# BIBLIOGRAPHIE

## SOURCES ANCIENNES ET COMMENTAIRES

Apollodore, « Persée, la descendance de Persée et d'Andromède », dans *La Bibliothèque*, éd. et trad. U. Bratelli, 2001.

Apponius, *Commentaire sur le cantique des cantiques*, Livres IV-VIII et IX-XII, éd. et trad. B. De Vregille et L. Negrand, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 255, 1998.

Ambroise Aupert, *Opera* III, éd. et trad. R. Weber, Turnhout, Brepols, 1979.

Augustin, *Cité de Dieu*, Livre XXI, éd. B. Dombart et A. Kalb, Turnhout, Brepols, 1955.

—, *Cité de Dieu*, Livres VI-X, XV-XVIII, XIX-XXII, éd. B. Dombart et A. Kalb et trad. G. Combes, Bibliothèque Augustinienne, t. 37, Paris, 1960.

—, *Cité de Dieu*, XI, 19, tr. G. Combès et G. Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1994.

—, *De la Genèse*, Livres VIII-XII, éd. D. de Brouwer et trad. P. Aguaësse et A. Solignac, Paris, Bibliothèque Augustinienne, 49, 7e série, 1972.

—, *Commentaires des Psaumes*, Paris, Bibliothèque Augustinienne, 2009.

Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, éd. J. Leclercq et H. Rochais et trad. P. Verdeyen et R. Fassetta, t. I-XV, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes n° 414, 1996.

—, *Sermons variés*, trad. P-Y. Emery et G. Raciti, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 526, Paris, 2010.

CALLE CALLE F. V., *Les Représentations du diable et des êtres diaboliques dans la littérature du Moyen Âge*, 2 vol., Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

CAROZZI C., *Eschatologie et Au-delà, recherche sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994.

Cassiodore, *Expositio psalmorum*, éd. et trad. P. G. Walsh, Paris, 1991.

\_, *Expositio psalmorum I-LXX*, Corpus Christianorum, SL 97, Turnhout, Brepols, 1957.

Césaire d'Arles, *Expositio in Apocalypsim*, A-G. Hamman, J. Courreau et S. Bouquet, *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles*, Paris, éd. Desclée de Bouwer, 1989.

CHRISTE Y., *La Vision de Saint Mathieu, origines et développement d'une image de la seconde parousie*, Paris, Klincksieck, 1973.

\_, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1997.

Chromace d'Aquilée, *Sermons*, éd. J. Lemarié et trad. H. Tardif, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 154 et 164, 1969-1971.

COUDERC C., *Traduction du « De anima » de Tertullien*, P. Mattei [dir.], mémoire de maîtrise, Lyon II, 2002.

CRIVAT A., « *El lexico de lo extraordinario en las Etimologias de Isidore de Sevilla (Portenta, ostenta, prodigia, monstra)* », *Revue romane de linguistique*, n° 56, 2011.

DELCOR M., « Le mythe de la Chute des anges et de l'origine des géants comme explication du mal dans le monde, dans l'Apocalyptique juive. Histoire des traditions », *Revue d'Histoire des religions*, n° 190, 1976, p. 3-53.

DEPROOST P-A., « La descente d'Énée aux Enfers. Mort symbolique et temps abolis », *Loxias*, n° 2, 2004.

DINZELBACHER P., « La Visio S. Pauli : circulation et influence d'un apocryphe eschatologique », *Apocrypha: le champ des apocryphes*, n° 2, 1991, p. 165-180.

DUCLOS S., « La Chute de l'ange ou l'histoire du Diable », dans *Anges et esprits médiateurs*, Connaissance des religions, n° 71-72, 2004.

DUCOS J., « *Apocalypsis Mosis (Vita Adae et Evae)* », *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XIe-XVe siècles). Étude et répertoire*, éd. Claudio Galderisi et Vladimir Agrigoroaei, Turnhout, Brepols, 2011, t. 2, p. 59-60.

*Évangile de Nicodème*, éd. et tr. R. Gounelle et Z. Izydorczyk, Turnhout, Brepols, 1997.

FRIEDMAN J. Block, *Orphée au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999.

FUHRKOTTER A. et CARLEVARIS A., *Hildegardis Scivias*. Turnhout, Brepols, 1978.

GARRIGUES M-O., « L'auteur de la Visio Tnugdali », *Studia monastica*, n° 29, 1987, p. 19-62.

GOUNELLE R., *La Descente du Christ aux enfers : institutionnalisation d'une croyance*, Paris, Cerf, 2000.

Grégoire le Grand, *Morales sur Job*, Livres XI-XVI, éd. et trad. A. Bacognano, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 212, 1974.

—, *Moralia in Job*, XXVI, éd. et trad. M. Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979.

—, *Morales sur Job*, Livres XXVIII-XXIX, éd. M. Adrien et A de Vogüé et trad. Abbaye Notre-Dame Wisques, Pas-de-Calais, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 476, 2003.

—, *Commentaire sur le premier livre des rois*, Tomes II et III, éd. et trad. C. Vuillaume, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 391, 1993.

—, *Commentaire sur le premier livre des rois*, Tome V, éd. et trad. A. de Vogüé, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 469, 2003.

—, *Homélies sur l'Évangile*, t. I (Homélies I-XX), éd. et trad. R. Etaix, C. Morel et trad. B. Judic, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes n° 485, 2005.

—, *Homélies sur l'Évangile*, t. II (Homélies XXI-XL), éd. et trad. G. Blanc, R. Etaix et trad. B. Judic, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 522, 2008.

—, *Homélies sur Ezechiel*, éd. et trad. C. Morel, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 327, 1986.

—, *Dialogues*, IV, éd. A. de Vogüé et trad. P. Antin, t. III, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 265, 2013.

HEUZE P., *L'Enéide, Virgile*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

Hildegarde de Bingen, *Liber divinorum operum*, éd. et trad. A. Derolez et P. Dronke, Turnhout, Brepols, 1996.

—, *Scivias. « Sache les voies » : ou Livre des visions*, éd. et trad. Pierre Monat, Paris, 1996.

Homère, *Odyssée*, éd. et trad. V. Berard, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

Isidore de Séville, *Sententiae*, éd. et trad. P. Cazier, J. Fontaine [dir.], Lille, 4 vol., 1984.

—, *Etymologies*, Livres IV-XI, trad. R. Le Coz, Cahiers du CEHM, n° 10, Montastruc-la-Conseillère, 2002.

—, *Etymologies*, Livre XII, éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

Jean Chrysostome, *Homélie sur la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte*, éd. et trad. N. Rambault, t. I, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 561, 2013.

Lactance, *Épitomé des Institutions divines*, éd. et trad. M. Perrin, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 335, 1987.

—, *Institutions divines*, Livre IV, éd. et trad. P. Monat, J. Rougé (dir.), Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 377, 1992.

LEHAUT A., *L'Éternité des peines dans l'Enfer de saint Augustin*, Paris, Beauchesne, 1912.

*Le Livre d'Enoch*, Paris, Robert Laffont [éd.], 1977.

Lucain, *La Pharsale*, IX, 600-699, éd. et trad. J-F. Marmontel, Paris, Garnier, 1865.

MALEUVRE J-Y., « l'Enéide sous l'Enéide d'après une étude du neuvième livre », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 72, 1994, p. 35-61.

MENARD P., « Le thème de la Descente aux enfers dans les textes et les enluminures du Moyen Age », dans *Images de l'Antiquité dans la littérature française*, Paris, 1993, p. 37-51.

MICHA A., *Voyager dans l'au-delà. D'après les textes médiévaux IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Klincksieck, 1992.

MURDOCH B., *The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe: Vernacular Translations and Adaptations of the "Vita Adae et Evae"*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

« *Old English Physiologus* », éd. et trad. G-P. Krapp, E. V. K. Dobbie, dans *The Exeter Book*, Londres, 1936.

Origène, *Traité des Principes*, trad. H. Crouzel et M. Simonetti, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 269, 1978 (rééd. 2006).

Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006.

—, *Les Métamorphoses*, III, éd. et trad. L. Puget et T. Guiard, revue par A. Videau, Paris, 2010.

PETTORELLI J. P., *Vita latina Adae et Evae*, Turnhout, Brepols, 2012.

PORTER J. R., *La Bible oubliée, apocryphes de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, Albin Michel, 2004.

Raban Maur, *De Universo*, trad. P. Throop, MédiévalMS, 2009.

Rather de Vérone, *Praeloquiorum III*, éd. et trad. C. Leonardi et Peter L.D. Reid, Turnhout, Brepols, 1976-1984.

Rupert de Deutz, *Les œuvres du Saint-Esprit*, éd. et trad. É. de Solms, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 131, 1967.

—, *Les œuvres du Saint-Esprit*, éd. et trad. É. de Solms, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 165, 1970.

—, *De santa Trinitate et operibus ejus*, éd. et trad. R. Haacke, Turnhout, Brepols, 1972.

Thomas d'Aquin, *Commentaire sur les Psaumes*, trad. J. E. Stroobant de Saint-Eloy, Paris, éd. du Cerf, 1996.

—, *Commentaire de l'Épître aux romains*, éd. J. Borella et trad. J. E. Stroobant de Saint-Eloy, Paris, éd. du Cerf, 1999.

Sedulius Scotus, *In evangelium Matthei*, I, trad. Löfstedt B., dans *Komentar zum evangelium nach Matthäis*, vol. 1, Freiburg, Herder, 1989.

Tertullien, *Apologétique*, éd. et trad. J-P. Waltinz, Les Belles Lettres, 1929.

—, *Contre Marcion*, Livre IV, éd. C. Moreschini et trad. R. Braun et C. Moreschini, Paris, éd. du Cerf, Sources Chrétiennes, n° 456, 2001.

—, *De Anima*, éd. et trad. J. H. Waszink, Amsterdam, 1947.

VIOLA C., « Jugement de Dieu et jugement dernier, saint Augustin et la scolastique naissante », dans *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages* (éd. W. Verbeke, D. Verhelst et A. Welkenhuysen), Leuven University Press, Louvain, 1988, p. 242-298.

Virgile, *Enéide*, Livres V-VIII, éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

*Vita latina Adae et Evae* (éd. et trad. de J. P. Pettoirelli et J-D. Kaestli, Turnhout, Brepols, 2012,

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ADHEMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, éd. du CTHS, 1937 (réed. 1996).

ALACHIMEL M.-F., BIDARD J., *Des animaux et des hommes*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne, 1998.

ALFANY E., *Santi Supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII<sup>e</sup>. La Capella de San Martino a Carugo*, Rome, Nuova Argos, 2000.

ANDREESCU-TREADGOLD J. et HENDERSEN J., « *Glass from the Mosaïque on the west wall of Torcello's basilica* », *Arte Medievale*, n° 5, 2006, p. 87.

ANGHEBEN M., « Vezelay : Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 41, 1998, p. 209-240.

\_, « Iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du jugement dernier », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 22, 2001, p. 73-87.

\_, *Les chapiteaux romans de Bourgogne : Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2002.

\_, *Le Jugement Dernier entre Orient et Occident*, Paris, Le Cerf, 2007.

\_, *D'un Jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout, Brepols, 2013.

\_, « Les animaux stylophores des églises romanes apuliennes. Étude iconographique », *Arte Medievale*, n° 1, 2002.

ARIES P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1977.

\_, « Le purgatoire et la cosmologie de l'au-delà », *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, vol. 38, n°1, 1983, p. 151-157.

ARLAUX C., *Trésors cachés des sablières de Bretagne*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe, 2007.

ARRAGONES ESTELLA E., *La Imagen del Mal en el románico Navarro*, Pampelune, Institución Príncipe de Viana, 1996.

AVENTIN L., « Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 46, 2003, p. 301-326.

AVRIL F., *L'Enluminure à l'époque gothique*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.

AUVRAY D-P., *Le Paradis et l'Enfer dans les évangiles*, Paris, P. Téqui, 1999.

BALTRUSAITIS J., *Le Moyen Age fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981.

\_, *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, réed. 1986.

BALTZER R. A., « The Little Office of the Virgin and Mary's Role at Paris », dans *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Sources Studies, Regional Developments, Hagiography*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 463-484.

BAR F., « Les routes de l'autre-monde, Descente aux enfers et voyages dans l'au-delà », *Mythes et religions*, n° 17, Paris, Presses Universitaires de France, 1946.

BARTHOLEYNS G., DITTMAR P-O., JOLIVET V., *Image et transgression au Moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

BASCHET J., « Images du désordre et ordre de l'image : les représentations médiévales de l'Enfer », dans *Médiévales*, n° 4, 1983, p. 13-36.

\_, « Les conceptions de l'enfer en France au XIV<sup>e</sup> siècle : imaginaire et pouvoir », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 1, 1985, p. 185-207.

\_, « L'enfer en son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éd.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, 1990, p. 551-563.

\_, « Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale », *Annales ESC*, 1991, vol. 46, n° 2, p. 375-381.

\_, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Rome, École française de Rome, 1993.

\_, « Le Moyen Âge a-t-il eu peur de l'Enfer ? », *L'Histoire*, n°182, novembre 1994, p. 26-33.

\_, « Jugement de l'âme, jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *Revue Mabillon*, n° 6, 1995, p. 159-203.

\_, « Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge », dans N. Nabert, *Le Mal et le Diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 187-210.

\_, *Le sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.

\_, « Les sept péchés capitaux et leurs châtiments dans l'iconographie médiévale », dans S. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des sept péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2003, p. 339-385.

\_, « La distinction des sexes dans l'au-delà médiéval », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 26, 2007.

\_, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

\_, « Explorer l'enfer », dans *L'Histoire*, n° 332, 2008, p. 56-59.

\_, « Une image à deux temps : jugement dernier et jugement des âmes au Moyen âge », dans *Traditions et temporalités des images*, Image-revue n° 1 hors-série, 2008.

BASCHET J., BARBU D., BONNE J-C., SCHMITT J-C., « Images médiévales », *Annales, H.S.S.*, n° 1, Paris, 1996, p. 3-131.

BASCHET J., BONNE J-C. et DITTMAR, P-O., « Chapitre III - Saint-Nectaire : déploiements figuratifs et auto-glorification de l'*Ecclesia* », *Images Re-vues*, Hors-série n° 3, 2012.

BASCHET J., et SCHMITT J-C., « L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval », *Cahiers du Léopard d'or*, n° 5, Paris, 1996.

BAUMANN P., « *The Deadliest Sin : Warning against Avarice and Usury on Romanesque Capitals in Auvergne* », *Church History*, n° 59, 1990, p. 7-18.

BERLIOZ J., *Le Crapaud, un animal maudit au Moyen Âge ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

BERNE C., « L'Anastasis et le Christ sauveur à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne: le programme iconographique des chapiteaux romans », *Bulletin de la Société des amis de Vienne*, n° 92, 1997, p. 3-38.

BERTRAND J-B., « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 160, 1997, p. 373-379.

BIAY S., « La structure narrative des chapiteaux hagiographiques du cloître-cimetière de San Pedro de la Rua à Estella », dans *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols, 2012.

BLANC M., *Voyages en Enfer. De l'art paléochrétien à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2004.

BOBER P. Pray et RUBINSTEIN R., *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Londres et Oxford, 1986.

BOESPFLUG F., *Dieu et ses images : une histoire de l'éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008.

BONNE J-C., *L'Art Roman de face et de profil : Le Tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1984.

BOUCHET F., *L'Iconographie du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, Turnhout, Brepols, 2014 (à paraître).

BOURREAU A., *Satan hérétique, histoire de la démonologie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BOZZETTO R., « Monstres et monstruosités », dans *Le Fantastique dans tous ses états*, Presses Universitaires de Provence, 2001, p. 109-189.

BRATU A., « Du feu purificateur au Purgatoire, émergence d'une nouvelle image », *Terrain*, n° 19, 1992.

BRAUN S., *Le Symbolisme du Bestiaire médiéval sculpté*, Dossier de l'Art, n° 103, décembre 2003/janvier 2004.

BRAUNFELS, *Lexikon der Kristlichen Ikonographie*, Freiburg, 1975.

BUDGE W., *The Egyptian Heaven and Hell*, t. 3, Londres, Kegan Paul, 1906.

BUSCHHAUSEN H., *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolas von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, Tusch, 1980.

BUTTNER F. O., « Der illuminierte Psalter im Westen », dans *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout, Brepols, 2001.

CABANOT J., « Les débuts de la sculpture romane en Navarre : San Salvador de Leyre », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 9, 1978.

CABRERO-RAVEL L., « Le champ du monstrueux dans la sculpture romane », *Bulletin de la Société des Amis du château de Pau*, n° 146, 2003, p. 35-48.

CAHN W., « Le tympan de Neuilly en Donjon », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n°8, 1965, p. 351-364.

CAHN W., *La Bible romane. Chefs d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg, Office du Livre, 1982.

CAMBIER H., *Cetus, Aspidochelone, Lacovie ? La baleine au Moyen Âge. Traditions textuelles et iconographiques*, J. Leclercq-Marx (dir.), Bruxelles, ULB, 2009.

CAMES G., « À propos de deux monstres dans l'*Hortus Deliciarum* », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 4, 1968.

CAPELLAS LOPEZ A. et SAN VICENTE A., *Aragon roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque La Nuit des Temps, 1971.

CAQUOT A., « Anges et démons en Israël », dans *Génies, anges et démons, Sources orientales*, Paris, Seuil, 1971, p. 113-153.

CAROZZI C., *Le Voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIII)*, Rome, École Française de Rome, 1994.

\_, *Apocalypse et Salut dans le Christianisme ancien et médiéval*, Paris, Aubier, 1999.

\_, *La Fin des temps, terreurs et prophéties au Moyen âge*, Paris, Flammarion, 1999.

\_, *Du monde et des hommes, essai sur la perception médiévale*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003.

\_, « Représentations du temps et de l'éternité d'après les enluminures des commentaires de l'Apocalypse de *Beatus* », dans *Images et imagerie*, 132<sup>e</sup> congrès, Arles, 2007.

CARRE Y., *Le Baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992.

CARRERO SANTA MARIA E., *Las Catedrales de Galicia durante la edad media, claustros y entorno urbano*, La Corogne, Pedro Barrie de la Maza, 2005.

CAVAGNA M., *Les Visions de l'au-delà et l'image de la mort, La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de Paris et Sorbonne, 2005, p. 51-70.

CENTRE MARCEL DURLIAT, *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe*, Cahors, La Louve, 2008.

CERVONI V., *L'Iconographie du Purgatoire au Moyen Âge dans le sud ouest, le centre de la France et en Espagne*, Toulouse, Université Le Mirail, 1978.

« Chemins de l'art roman en Midi-Pyrénées », *Archéologia, Hors-série*, n° 7, Bourges, 1996.

CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

CHRISTE Y., *Les grands portails romans, études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969.

\_, « Le portail de Beaulieu : étude iconographique et stylistique », *Bulletin Archéologique*, n° 6, 1970, p. 57-76.

\_, *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 2000.

COCAGNAC A.-M., *Le Jugement dernier dans l'art*, Paris, Cerf 1955.

Conques, Sainte-Foy, l'abbatiale romane, in *Congrès archéologiques de France*, Aveyron, 2009 – E. Vergolle, H. Paradalier, N. Pousthomis.

COUET-LANNES L., « Les jugements derniers de Castéra-Loubix et de Montaner », *Revue de Pau et du Béarn*, 1991, p. 15-25.

COULTIER C. C., « The "great fish" in Ancient and Medieval Story », *Transactions of the American Philological Association*, n° LVII, 1926.

COURTILLE A., FRAMONT M. de et PORTE J., *Brioude et la basilique Saint-Julien*, Nonette, 2004.

CROZET R., « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 7, 1959, p. 333-340, et n° 27, 1964, p. 313-332.

DALCHE P. G., PRONTERA F., WESTREM M. S. D., « Représentations de l'espace en Occident de l'Antiquité tardive au XVIe s. », *Ecole pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques*, n° 17, 2001-2003, p. 147-153.

*D'après l'antique*, catalogue d'exposition, Paris, éd. du Louvre, 2000.

DAVIDSON C. et SEILER T. H., *The Iconography of Hell*, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, 1992.

DAVY C., *La Peinture murale dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999.

DEBRUYNE D. « Le psautier de Stuttgart », *Speculum*, vol. 7, n° 3, 1932, p. 361-366.

DE EGRY A., « *La escultura del claustro de la cathedral de Tudela (Navarra)* », *Principe de Viana*, t. LXXIV-LXXV, 1959, p. 63-107.

DELAGE E., *La Descente du Christ aux enfers de la cathédrale de Faras. Genèse et développement d'un thème iconographique*, C. Lepage (dir.), Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

DELARUELLE E., *Saint-Bertrand*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1966.

DELACAMPAGNE A. et C., *Animaux étranges et fabuleux*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003.

DELUMEAU J., *Le Pêché et la peur; la culpabilisation en occident (XII-XIII)*, Paris, Fayard, 1983.

DELUMEAU, J., *Le Paradis*, Paris, Fayard, 2001.

DENKHA A., *L'Imaginaire du paradis et le monde de l'au-delà dans le Christianisme et dans l'Islam, étude comparative*, Paris, Harmattan, 2014.

DEONNA W., « *Salva me de ore leonis, à propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale de Saint-Pierre à Genève* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 28, 1950, p. 479-511.

DEROLEZ A., *The Autograph Manuscript of the Liber Floridus: A Key to the Encyclopaedia of Lambert of Saint-Omer*, Turnhout, Brepols, 1998.

DISKANT E., « *Quelques sculptures romanes du Roussillon dans les collections américaines* », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 21, 1990.

DONOVAN C., *The Winchester Bible*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1993.

DUCHET SUCHAUX G. et PASTOUREAU M., *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.

DUFRENNE S., *Illustrations du Psautier d'Utrecht: sources et apports carolingiens*, Strasbourg, Association des Publications des Universités de Strasbourg, 1995.

DUHEM S., *Les Sablières sculptées en Bretagne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

DUPONT J., *Nivernais-Bourbonnais romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1976.

DURANT G., « La sculpture médiévale à l'abbaye d'Aniane », *Archéologie du Midi Médiéval*, t. 14, 1996, p. 180-185.

DURANT G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire ; introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

DURLIAT M., *La sculpture romane en Roussillon*, Trois tomes, Perpignan, Tramontane, 1954-1958.

\_, *L'Art roman*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1982 (rééd. 2009).

\_, *Le Monde animal et ses représentations iconographiques du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Actes des congrès de la société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, vol. 15, 1984, p. 73-92.

\_, *La sculpture romane de la route de Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, 1990.

\_, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1991.

DURLIAT M. et ALLEGRE V., *Pyrénées romanes*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1969.

EDMONDSON HANEY K., *The Winchester Psalter : an iconographic study*, Leicester, Leicester University Press, 1986.

ELIADE M., « L'engloutissement par un monstre », dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Idées de Gallimard, 1957 (rééd. 1989).

ENAUD F. , « Les Peintures murales de Saint-Julien de Brioude », *Les Monuments historiques de la France*, n° 4, 1958, p. 178-187.

*Enfer et Paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Cahiers de Conques, n° 1, 1995.

EYRE G. E. et SPOTTISWOODE W., *Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington*, vol. 1., Londres, 1868.

FABRE P., « Jonas et les ambons de la Campanie », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 42, 1925, p. 125-133.

FAURE P., « Aux origines du Mal, les anges déchus », *Le monde des religions*, n° 38, 2009.

\_, « L'ange du Haut Moyen Age occidental (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) : création ou tradition ? », *Médiévales*, n° 15, 1988, p. 31-49.

\_, *Les anges*, Paris, Cerf, 1991.

\_, *Les anges dans le Christianisme médiéval*, Paris, Aubier, 2003.

FAVREAU R., « Thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1991, vol. 135, n° 3, p. 613 à 636.

FAVREAU R., MICHAUD J. et LEPLANT B., *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. 9, Aveyron, Lot, Tarn, Paris/Poitiers, éd. Du C. N. R. S., 1984.

FLAVIAN C., « Recherches sur le thème de l'avare, de l'usurier et du mauvais riche dans la sculpture du diocèse de Clermont aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », *Bulletin annuel du Centre international d'Études Romanes*, n° 94, 1995, p. 107-183.

FLAVIGNY L. Et JABLONSKI-CHAUVEAU, *D'Angleterre en Normandie, sculptures d'albâtre du Moyen Age*, Rouen-Evreux, 1998.

FOCILLON H., *L'art des sculpteurs romans, Recherches sur l'histoire des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

FOURNIE M., « Le Ciel peut-il attendre ? Le culte du Purgatoire dans le midi de la France (1320 environ-1520 environ) », *Annales Histoire, Sciences sociales*, vol. 56, 2001.

FRAPPIER J., « Châtiments infernaux et peur du Diable d'après quelques textes français des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles », dans *Histoires, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 129-136.

GARLAND E., « Le décor monumental des églises romanes du Comminges », *Revue de Comminges*, n° 4, 1987.

GOLLANCZ I., *The Caedmon manuscript of Anglo-saxon biblical poetry Junius XI in the Bodleian Library*, Oxford, Oxford University Press, 1927.

GOUNELLE R., *La Descente du Christ aux enfers : institutionnalisation d'une croyance*, Paris, Cerf, 2000.

GREEN R., *The Hortus Deliciarum of Herrad of Landsberg*, Londres, 1979, 2 vol.

GRIVOT D., *Autun*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1961.

GUESUARAGA R., *Le Thème de la dévoration dans la sculpture romane de France et d'Espagne. Étude iconographique, enjeux politiques et aspects eschatologiques*, Michel Pastoureau (dir.), Paris-Sorbonne, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 2001.

HAHNSLOSER M., « Nicolas de Verdun, la reconstitution de son Ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'Histoire de l'art », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, n° 3, 1952, p. 448-456.

HAMEL C. de, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Paris, Phaïdon, 1995.

HAMON F., « La sculpture romane en Angleterre, état de la question », dans *Bulletin monumental*, n° 4, 1988.

HECK C., *L'Échelle céleste dans l'art du moyen âge. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1999.

HEYMAN A., « À l'ombre de Cluny : l'hagiographie et la politique du portail de Saint-Hilaire en Brionnais », *Cahier de Civilisation Médiévale*, n° 50, 2007, p. 289-312.

*Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, catalogue d'exposition, par Peter Jezler, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum, 1994.

HOFFMANN W., *Fac-similé du Psautier de Stuttgart*, Stuttgart, Wurtembergische Landesbibliothek, 1965.

KAHN D., « The Engoulant : Development, Symbolic Meaning and Wit », dans *Ex quadris lapidibus : la pierre dans l'art médiéval, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle*, Yves Gallet [publ.], Turnhout, 2011.

KAPPLER C-C., *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

—, *Apocalypse et voyages dans l'au-delà*, Paris, Cerf, 1987.

KARKOV C. E., *Text and picture in Anglo-saxon England. Narrative strategies in the Junius II manuscript*, Cambridge, University Press, 2001.

KARTSONIS A. D., *Anastasis : the making of an image*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

KAUFFMANN C. M., « Romanesque Manuscripts, 1066-1190 », dans *A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, t. III, Londres, Harvey Miller Publishers, 1975.

KIRSCHBAUM E., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1970, et t. 4, 1972.

KLEIN P., « Le tympan de Beaulieu : jugement dernier ou seconde Parousie ? », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 19, 1988, p. 129-134.

\_, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII<sup>e</sup> s. : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 33, 1990, p. 317-349.

LABROSSE D., « Le cloître de Saint-Guilhem-le -Désert et son évolution, du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> », *Archéologie du Midi Médiéval*, t. 20, 2002, p. 1-36.

LACOSTE J., *Les Maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Sud-Ouest, 2006.

LASCAULT G., *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004.

LECLERCQ-KADANER (MARX) J., « De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de "La migration des symboles" », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 18, 1975, p. 37- 43.

LECLERCQ-MARX J., « Le Dragon comme métaphore des démons intérieurs. Mots et images », Actes du colloque *Le Dragon dans la culture médiévale*, dir. D. Buschinger et W. Spiewog (Mont-Saint-Michel, 31.10.1993 - 1.11. 1993), Greifswald, Reineke Verlag, 1994, p. 45-56 (*Greifswalder Beiträge zum Mittelalter*, 39).

\_, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997 (retirée 2001).

\_, « *Vox dei clamat in tempestate*. À propos de l'iconographie des Vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 42, 1999, p.179-187.

\_, « Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane. Entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 50, 2007, p. 43-64.

\_, « La couleur de la peau dans le Moyen Age central, perception et représentation », *Revue d'Auvergne*, n° 594, 2010, p. 281-305.

\_, « Des dons pas comme les autres : les ex-voto dans le Moyen Age haut et central (textes et objets) », *Mélanges Xavier Barral i Altet*, Paris/Rome, 2011.

\_, « L'illustration du Physiologus grec et latin, entre littéralité et réinterprétation de l'allégorie textuelle. Le cas des manuscrits Bruxellensis 10066-77 et Smyrneus B.8 », dans *L'allégorie dans l'art du Moyen Age. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, C. Heck [éd.], Turnhout, Brepols, 2011, p. 141-155.

« Le diable au Moyen Âge, doctrine, problèmes moraux, représentations », *Sénéfiance*, n° 6, Aix-en-Provence, 1979.

LE DON G., « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'Enfer », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 4, 1979, p. 363-372.

LE GOFF J., « Au Moyen Age : conscience individuelle et image de l'Au-delà », Actes du colloque du CNRS Le Temps chrétien, III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, *Annales*, 1980.

\_, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

\_, « Aspects savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Âge », dans *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 103-119.

\_, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1990.

\_, *Un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1999.

\_, *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan, 2007.

« L'Enfer », *Magazine littéraire*, n° 356, 1997.

LOBRICHON G., « L'évangélisme des laïcs dans le midi (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *La Bible au Moyen Age*, Paris, Picard, 2003.

LONGHURST M. H., *Catalogue of Carvings in Ivory*, Londres, *Victoria and Albert Museum*, 1927-1929.

LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA J., *El temor al infierno hacia 1200: análisis iconográfico de la anástasis de Armentia (Álava)*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, p. 250-267.

LORIMY P., « Reconstitution des phases constitutives du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert », *Cahier de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 26, 1995, p. 85-92.

LUGAND J., NOUGARET J., SAINT-JEAN R., *Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1975.

LYMAN T., « Au seuil de l'art roman, l'homme attaqué à la tête par deux dragons. Géographie et origines d'un motif de sculpture romane », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 14, 1983.

MALE E., *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Leroux, 1898.

\_, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1922.

MALLET G., « Cloîtres démontés en Roussillon, remontés aux États-Unis », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 22, 1991.

\_, « La sculpture du cloître de Gellone à Saint-Guilhem-le-Désert : pour une nouvelle approche », dans *La Sculpture romane, nouvelles recherches, nouvelles approches*, Centre d'Études Médiévales de Montpellier, 2012.

MARCHAND J., *L'Autre Monde au Moyen Âge*, Paris, De Boccard, 1940.

MENARD P., « Le thème de la descente aux Enfers dans les textes et les enluminures du Moyen Âge », dans *Images de l'Antiquité dans la littérature française*, 1993, p. 37-51.

MENTRE M., « Espace et couleur dans les *Beatus* du X<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 14, 1983.

\_, « Images bibliques autour de l'an mil », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 19, 1988.

\_, « L'iconographie des Bibles romanes catalanes », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 21, 1990.

MICHOU L., « Pour une lecture neuve des peintures de Jézeau », *Bulletin de la Société Académique des Hautes-Pyrénées*, 1980-1981, p. 135-138.

*Miracles, prodiges et merveilles au Moyen âge*, Actes du XXV<sup>e</sup> congrès de la S.H.M.E.S., Orléans, juin 1994 (Paris, Publication de la Sorbonne, 1995).

MINOIS G., *Histoires des enfers*, Paris, Fayard, 2002.

MORALEJO-ALVAREZ S., « Le porche de Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 16, 1985.

MUCHEMBLED R., *Diab!e !*, Paris, Seuil, 2002.

OCÓN ALONSO D., « La représentation de l'Anastasis de la basilique d'armentia », dans *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. VI, n° 11, 1993, p. 192-202.

OHLGREN T. H., « Five new drawing in the Ms Junius 11 : their iconography and thematic significance », *Speculum*, vol. 47, n° 2, 1972.

\_, *Insular and anglo-saxon illuminated manuscripts : an iconographie catalogue*, Londres/New York, Garland Publishers, 1986.

OMONT H., « Un nouveau manuscrit illustré de l'Apocalypse au IX<sup>e</sup>, notice du Ms Latin Nouv Acq 1132 de la Bibliothèque nationale », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 83, 1922, p. 273-296.

OPENSHAW K. M., « The Battle between Christ and Satan in the Tiberius Psautier », *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, n° 52, 1989, p. 14-33.

\_, « The Symbolic illustration of the Psautier : An Insular tradition », *Arte Medievale*, n° 6, 1992, p. 41-60.

ORRIT G., « Le grand retable de l'ancienne cathédrale de Narbonne : étude technique du travail de la pierre », dans *Archéologie du Midi médiéval*, t. 19, p. 99-135.

OSWALD A. ERICH, « Der Höllenstaat., Beelzebub, Luzifer, Satanas, Rangordnung und Bewaffnung, Die Hölle », dans *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*, Berlin, 1931, p. 83-89.

OWEN D. D. R., *The Vision of Hell, Infernal Journeys in Medieval French Littérature*, Londres, Scottish Academic Press, 1970.

PASTOUREAU M., *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.

\_, *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris, Seuil, 2004 (rééd. 2012).

\_, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

\_, *Bestiaire du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011.

*Peinture et enluminure préromane et romane en Catalogne (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)*, Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa, n° 5, 1974.

PELTRAULT C., « L'Enfer ou architecture de l'illusion », *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1977, p. 19-30.

PEQUIGNOT C., « Vraies ou fausses imitations de l'Anastasie de Jérusalem aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », *Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 31, 2000.

PERROT M., *Le Symbolisme de la roue*, Paris, Philosophes, 1980.

PIGAGNIOL A., *Recherches sur les jeux romains : notes d'archéologie et d'histoire religieuse*, Strasbourg, Librairie Istra, 1923 (p. 1-14).

POIRION D., *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

POMEL F., *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001.

PROUST E., « Vigeois (Corrèze), un ensemble de chapiteaux historiés en Bas-Limousin », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 137, 1992, p. 49-63.

\_, *La sculpture romane en Bas-Limousin, Un domaine original du grand art languedocien*, Paris, 2004.

\_, « Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre », dans *Congrès archéologique de France, Corrèze*, 2005, p. 83-103.

REAU L., *L'Art mosan*, Paris, Armand Colin, 1953.

RODRIGUEZ BARRAL P., *La Imagen de la justicia divina, la retribucion de comportamiento humano en el mas alla en el arte medieval de la corona de Aragon*, J. Jarza Luaces (dir.), Université Autonome de Barcelone, 2003.

\_, « Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la luxuria a proposito de su representacion en la escultura romanica catalano-aragonesa », *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigacion del Monasterio de Santa Maria la Real*, n° 21, 2005, p. 9-28.

SADAUNE S., *Le Fantastique au Moyen Age*, Paris, Ouest-France, 2009.

SAINT-JEAN R., *Saint-Guilhem le Désert : la sculpture du cloître de l'abbaye de Gellone*, Montpellier, Les Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, 1990.

\_, *Vivarais-Gévaudan romans*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1991.

SAUERLANDER W., « Omnes perversi sic sunt in Tartara mersi. Skulptur als Bildpredigt. Das weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques », *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1979, p. 33-47.

SAUNIER F., « Répartition des thèmes animaliers dans l'édifice roman de Haute-Auvergne », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 24, 1993.

SAURMA-JELTSCH L., *Die Miniaturen im « Liber Scivias » der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1998.

SCHILLER G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 3, Gütersloh, 1971.

SCHMIDT G., *The Iconography of the Mouth of hell: Eighth Century Britain to the Fifteenth Century*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1995.

SCHMITT J-C., *Les Images classificatrices*, Paris, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1989.

\_, « Les images classificatrices », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 147, 1989, p. 311-341.

\_, *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

SCHNAPP A., *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie*, Paris, éd. Carré, 1993.

SEZNEC J., *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980.

SMITH M. Q., « *The Harrowing of Hell Relief in Bristol Cathedral* », *Transactions of the Bristol and Gloucestershire Archaeological Society*, vol. 94, 1976, p. 101-106.

STEVANOVITCH C., *La Genèse du manuscrit Junius XI de la Bodléienne : édition, traduction et notes*, 2 vol., Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 1992.

STOCCHI S., *Émilie romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1984.

STRAUSER J., « L'infantile en nous : résistance des Limbes », dans *Les âges de la vie*, Le Portique, n° 21, 2008.

SWIECHOWSKI Z., *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont Ferrand, De Bussac, 1973.

TAMBURR K., *The Harrowing of Hell in Medieval England*, Woodbridge, Brewer, 2007.

TEMPLE E., *Anglo-saxon manuscripts 900-1066*, Londres, Harvey Miller, 1976.

TEYSSERE B., *Naissance du Diable*, Paris, Albin Michel, 1985.

*The origins of english poetry, a masterpiece of anglo-saxon art*, Bodleian Library, Université d'Oxford, 2004.

THIRION J., « Note sur un chapiteau roman découvert récemment à Valence », *Bulletin Monumental*, t. 135, Paris, 1977.

*Tympans romans*, La Pierre qui vire, Zodiaque, 1966.

UETSCHI K. et DEHOUX E., « La main du parjure », dans *La trahison au Moyen Âge. De la monstruosité au crime politique (V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

ULLMANN C., *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, éd. Lieux dits, 2011.

VERDIER P., « Helmut Buschhausen. Der Emailwerk des Nikolaus von Verdun in Stift Klosterneuburg », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 27, 1984, p. 259-262.

VERGNOLLE E., *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 1985.

\_, *L'Art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994.

VILLENEUVE R., *Le Dictionnaire du Diable*, Paris, Omnibus, 1998.

VOISENET J., « Périr par la gueule de la bête », dans *Milieus naturels, espaces sociaux. Études offertes à Robert Delort*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

\_, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

VON ERFFA H. M., « Höllenfahrt Christi », dans *Ikonologie der Genesis. Die christliche Bildthemen aus den Alten Testament und ihre Quellen*, Munich/Berlin, t. 1, 1989, p. 202-211.

VOUCHEZ A., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age*, Paris, Cerf, 1997.

WALKER-VADILLO A., *The Cycle of the life and Passion of Christ in the Bible of Avila*, D. Stanley (dir.), University of Florida, 2004.

WALTER P., « Le terrorisme diabolique au Moyen Âge : quelques témoignages empruntés à la littérature et aux exempla », dans P. Glaudes, *Terreur et représentation*, Grenoble, L'Ellug, 1996, p. 21-35.

WEISSGERBER F., *L'Enluminure visionnaire au XII<sup>e</sup> siècle : le « Scivias » d'Hildegarde de Bingen*, Université de Strasbourg 2, 1989.

WESTREM M. S. D., « Représentations du monde dans le Moyen Age central », École pratique des Hautes Études, Section des Sciences Historiques et Philologiques, n° 17, 2001, p. 147-153.

WHITE-LE GOFF M., *Changer le monde. Réécritures d'une légende. Le Purgatoire de saint Patrick*, Paris, Champion, 2006.

WILLIAMS J., *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Eleventh and Twelfth Centuries*, Londres/Turnhout, Brepols, 2002.

WILLIAMSON P., *Medieval ivory carving, Early Christian to Romanesque*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2010.

WORMALD F., *English drawings of the tenth and eleventh centuries*, Londres, Faber & Faber, 1952.

\_, *The Winchester psalter*, Londres, 1973.

YARZA LUACES J., « La Descente aux enfers du Beatus de Gérone et l'eschatologie musulmane », *Bulletin du Séminaire des Etudes d'Art et Archéologie*, Valladolid, 1977, p. 136-146.

\_, *Formes artistiques de l'imaginaire*, Barcelone, 1987.

\_, « *El Infierno del Beato de Silos* », dans *Formas artisticas de lo imaginario*, Barcelone, Anthropos, 1987.

\_, *La Présence du diable dans l'art roman espagnol, formes, déguisements, rôles*, Nice, Université de Nice/Sophia Antipolis, 1987.

\_, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 30, 1999.

ZALUSKA Y et BOESPFLUG F., « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 37, 1994, p. 181-240.



# TABLE DES MATIERES

## **Introduction générale [p. 9-17]**

## **A. Les origines du motif de la Gueule d'Enfer [p. 21-64]**

### **1- Les références formelles de la Gueule d'Enfer [p. 21-49]**

#### **1-1 Une figure zoomorphe [p. 21-33]**

*a) Le lion, symbole populaire ambivalent [p. 22-27]*

*b) Le serpent et ses dérivés [p. 27-29]*

*c) Les animaux marins [p. 30-33]*

#### **1-2 Une créature hybride [p. 33-43]**

*a) L'hybridité vue par les penseurs chrétiens [p. 34-35]*

*b) Les êtres fabuleux de l'Antiquité [p. 36-38]*

*c) Le dragon, l'ancêtre de la Gueule d'Enfer ? [p. 38-43]*

#### **1-3 Un monstre non composite [p. 43-49]**

*a) Une réalité scientifique pour les « encyclopédistes » médiévaux [p. 43-45]*

*b) La tête isolée, une forme privilégiée par les artistes romans [p. 45-47]*

*c) Une tête dévorante [p. 47-49]*

### **2. Les fondements textuels de la Gueule d'Enfer [p. 49-64]**

#### **2-1- Le Royaume des morts biblique [p. 50-51]**

## **2-2- L'Enfer chrétien [p. 51-55]**

*a) Une localisation imprécise dans les textes [p. 51-53]*

*b) Jugement et peines éternelles ? [p. 53-55]*

## **2-3 L'Enfer métaphorique [p. 55-63]**

*a) La vision virgilienne de l'Enfer [p. 55-56]*

*b) Les textes bibliques [p. 56-57]*

*c) La glose médiévale autour d'un verset d'Isaïe [p. 57-60]*

*d) Un Enfer buccal [p. 60-63]*

Conclusion intermédiaire [p. 64]

## **B. La Gueule d'Enfer : place et fonctions dans le Jugement Dernier (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.) [p. 67-114]**

1- Les fondements scripturaires du Jugement Dernier [p. 67-68]

2- Diverses représentations de l'Enfer dans les Jugements Derniers [p. 68-71]

**2-1 Le feu [p. 68-69]**

**2-2 Les serpents [p. 69-70]**

**2-3 La Gueule d'Enfer, une forme minoritaire mais spectaculaire [p. 70-71]**

3- Les Origines médiévales de la création d'un type iconographique [p. 71-76]

**3-1 Un motif rare au IX<sup>e</sup> siècle [p. 71-74]**

**3-2 Le modèle de la gueule léonine anglo-saxonne dans le *Liber Vitae* (XI<sup>e</sup> s.) [p. 74-76]**

#### 4- La Gueule d'Enfer dans le Jugement Dernier à l'époque romane [p. 76-104]

##### 4-1 Les grands portails romans [p. 77-83]

*a) Sainte-Foy de Conques, aspect et fonction de la Gueule dans le domaine infernal [p. 77-80]*

*b) Saint-Lazare d'Autun, une justice de la terreur [p. 80-83]*

##### 4-2 La Gueule, seuil de l'Enfer et châtiment (déb. XII<sup>e</sup> s.) [p. 83-87]

*a) Un manuscrit anglo-normand : les Évangiles de Pembroke (ms 120) [p. 83-84]*

*b) Un chapiteau sculpté bourguignon, Saint-Révérien [p. 84-87]*

##### 4-3 La Gueule-gouffre, forme préférentielle de l'Enfer durant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle [p. 87-99]

*a) Des exemples de sculpture espagnole [p. 87-92]*

*b) Des enluminures anglo-normandes et françaises [p. 92-99]*

##### 4-4 La Gueule ou l'Enfer absolu dans des manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle [p. 99-104]

*a) Le « gorgonéion » du Psautier de Winchester (1150), un Enfer monstrueux mais contenu [p. 99-101]*

*b) La Bible en images de Pampelune (1180), un Enfer double [p. 101-104]*

#### 5- Thèmes associés au Jugement Dernier et à l'Enfer [p. 105-114]

##### 5-1 Le tympan de Beaulieu-sur-Dordogne, confusion entre la Gueule d'Enfer et la Bête de l'Apocalypse [p. 105-106]

##### 5-2 Le linteau de Saint-Jean de Perse à Espalion, Jugement Dernier ou jugement immédiat d'une âme [p. 106-109]

**5-3 Un jugement immédiat dans le *Liber Scivias*  
d'Hildegarde de Bingen [p. 109-110]**

Conclusion intermédiaire [p. 111-114]

**C- Les Justes dans la Gueule d'Enfer aux  
Moyen Âge Haut et central [p. 117-189]**

1- Un voyage dans le monde infernal [p. 117-119]

2- Quel Enfer le Christ visite-t-il ? [p. 119-120]

**2-1 Les sources chrétiennes [p. 119-120]**

**2-2 La conception byzantine de l'*Anastasis* [p. 120]**

3- La Gueule comme prison des Patriarches (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.) [p. 120-126]

**3-1-Un monde souterrain vivant dans le *Psautier d'Utrecht*  
(IX<sup>e</sup> s.) [p. 123-124]**

**3-2 Le modèle zoomorphe de la cathédrale de Bristol (XI<sup>e</sup> s.)  
[p. 124-126]**

4- La lente diffusion du modèle de la Gueule dans les psautiers  
[p. 126-131]

**4-1 Les *Évangiles de Saint-Omer* [p. 126-128]**

**4-2 Le *Psautier faussement appelé « de Tibère »* (*Cotton ms  
Tiberius C VI*) [p. 128-131]**

5- Le succès de la Gueule d'Enfer dans les Descentes aux Enfers  
sculptées et enluminées au XII<sup>e</sup> siècle [p. 131-151]

**5-1 Persistance d'autres images infernales dans la sculpture romane [p. 132-143]**

*a) Le feu* [p. 132-136]

*b) Les constructions architecturales* [p. 136-137]

*c) Animaux réels ou fantastiques* [p. 137-143]

**5-2 Le succès de la Gueule d'Enfer dans les Descentes aux Enfers sculptées anglo-normandes au XII<sup>e</sup> siècle [p. 143-151]**

6- Une diffusion limitée du modèle anglo-normand de la Gueule dans la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle [p. 151-158]

7- L'Enfer des Patriarches dans les manuscrits [p. 158-182]

**7-1 Enfer construit, Enfer souterrain ou Enfer-volcan [p. 158-161]**

**7-2 Prédominance de la Gueule d'Enfer et représentation d'un pré-jugement des âmes lors de la Descente du Christ aux Enfers dans les enluminures romanes [p. 162-178]**

**7-3 Les formes nouvelles de la Gueule d'Enfer à la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle [p. 178-182]**

Conclusion intermédiaire [p. 183-189]

**D. L'omniprésence de la Gueule d'Enfer [p. 191-258]**

1-L'Enfer sans contexte, la Gueule pour elle-même ? [p. 193-200]

**1-1 Le relief déposé de York Minster [p. 193-195]**

**1-2 Un chapiteau de Saint-Guilhem-le-Désert conservé au *Cloisters Museum* [p. 196-198]**

**1-3 Une plaque d'émail de l'ambon de Klosterneuburg  
[p. 198-200]**

**2- La Gueule, métaphore de l'Enfer biblique [p. 200-249]**

**2-1 L'imagerie de l'Enfer dans les illustrations  
des *Psaumes* (IX-XII<sup>e</sup>) [p. 200-214]**

*a) L'Enfer humanisé du Psautier d'Utrecht et du Psautier de  
Stuttgart [p. 201-208]*

*b) L'Enfer zoomorphe du Psautier de Saint-Albans et du Psautier  
d'Eadwin [p. 208-214]*

**2-2 La Chute des anges : la Gueule d'Enfer comme  
châtiment du diable [p. 214-228]**

*a) Origines textuelles du mythe [p. 214-219]*

*b) Un manuscrit de l'An Mil qui détaille la Chute de Satan : le  
Manuscrit de Caedmon [p. 219-228]*

**2-3 La Gueule d'Enfer, prison éternelle du mauvais riche  
dans l'iconographie médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.) [p. 228-249]**

*a) La parabole de Luc, un exemple de la conception chrétienne  
de la richesse [p. 228-231]*

*b) Une iconographie fidèle au texte : le riche dans la fournaise  
[p. 231-233]*

*c) Le riche condamné à la Gueule d'Enfer [p. 233-246]*

*d) Des similitudes iconographiques avec un autre pécheur, l'avare  
[p. 246-249]*

**3- La Gueule d'Enfer, contre-modèle de l'*Ecclesia* [p. 249-256]**

**3-1 La perte face à la sainteté [p. 250-251]**

**3-2 La Vierge dominant l'Enfer [p. 251-255]**

**3-3 La Gueule d'Enfer, allégorie de l'incrédulité [p. 255-256]**

Conclusion intermédiaire [p. 257-258]

## **E. Survivance et métamorphose de la Gueule d'Enfer dans les arts gothiques [p. 261-289]**

1- Pérennité du type traditionnel anglo-saxon de la Gueule d'Enfer [p. 263-273]

**1-1- Le succès de la Gueule léonine [p. 263-265]**

**1-2 La Gueule-porche [p. 266-269]**

**1-3 La Gueule-gouffre [p. 269-273]**

2- Évolutions et transformations du motif de la Gueule d'Enfer à l'époque gothique [p. 273-289]

**2-1 Des formes nouvelles [p. 273-275]**

**2-2 Des associations inédites [p. 275-279]**

*a) La Gueule-cité [p. 275-277]*

*b) La Gueule-chaudron [p. 277-280]*

**2-3 La Gueule d'Enfer dans de nouveaux thèmes iconographiques [p. 280-283]**

*a) Le monstre de Jonas [p. 280-281]*

*b) Arbre des vices, Arbre de vie et Gueule d'Enfer [p. 281-282]*

*c) La Gueule d'Enfer sur la carte du monde [p. 282-283]*

**2-4 Le déploiement fantastique de la Gueule d'Enfer [p. 283-289]**

*a) La Gueule multiple des premiers temps du Gothique [p. 283-284]*

*b) La Gueule d'Enfer, figure d'épouvante [p. 284-289]*

## **Conclusion générale [p. 293-303]**

## **Annexes [pl. I-XCIX]**

### **Tableaux de recensement des sources textuelles [pl. III-XL]**

Les sources bibliques et apocryphes [p. V-X]

Le Léviathan [pl. V-VI]

L'Enfer dans l'Ancien Testament [pl. VI-VIII]

L'Enfer dans le Nouveau Testament [pl. VIII-X]

L'Enfer dans l'*Évangile de Nicodème* [pl. X]

L'Enfer dans la théologie chrétienne [pl. XI-XL]

### **Tableaux de recensement des exemples iconographiques [pl. XLI-LXV]**

Le Jugement Dernier [pl. XLIII-XLVII]

La Descente aux Enfers [pl. XLIX-LV]

Les autres contextes iconographiques [pl. LVII-LXV]

### **Liste des œuvres étudiées [pl. LXVII-LXXV]**

Les œuvres romanes [pl. LXVII-LXXI]

Les œuvres gothiques [pl. LXXI-LXXV]

### **Bibliographie [pl. LXXVII-XCIX]**

Sources anciennes et commentaires [pl. LXXVII-LXXXI]

Bibliographie générale [pl. LXXXII-XCIX]

## **Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen Âge. Origines et symboliques**

À l'opposé du Paradis céleste que rejoignent les élus, les artistes romans ont imaginé le monde de tourments qui attend les pécheurs. Ce lieu de terreur, duquel s'élèvent « des pleurs et des grincements de dents » (*Matth.* 22, 13), ne peut être illustré sous des formes simples et communes. L'imagerie médiévale, précocement, dès le IX<sup>e</sup> siècle dans le domaine anglo-saxon, donne à l'Enfer l'apparence d'une tête hybride, la Gueule d'Enfer.

Sculpteurs et enlumineurs se sont-ils inspirés de monstres issus des mythologies païennes anciennes et contemporaines ? Sur quelles sources textuelles se sont-ils appuyés pour élaborer ce motif ?

Aisément reconnaissable, l'image de la Gueule s'inscrit dans les nombreuses représentations du Jugement Dernier et de la Descente du Christ aux Enfers. Une étude typologique pourra déterminer l'influence de la présence et de l'aspect de la Gueule d'Enfer sur la signification de ces épisodes fondateurs du Christianisme. La Gueule terrifiante devient le symbole même d'un Enfer fantasmagorique et vivant ; elle envahit progressivement toute l'iconographie religieuse et il convient de voir si elle ne modifie pas le sens de nombreux épisodes bibliques.

Présente encore à l'époque gothique, la Gueule d'Enfer est transformée par les artistes de la fin du Moyen Âge, avant de disparaître progressivement de l'iconographie religieuse.

Si l'Enfer médiéval a suscité de nombreuses études, le motif de la Gueule dévorante a paradoxalement peu attiré l'attention des Historiens de l'Art. Cette thèse tend à combler, au moins en partie, cette lacune.

Opposed to the Celestial Heaven waiting for the blessed, the roman artists invented a netherworld waiting for the sinners. This terrifying place, from where « tears and gnashing of the teeth » arrive (*Matth.* 22 , 13 ) cannot be illustrated in simple and common ways. As soon as the 11<sup>th</sup> century, in the anglo-saxon world, Hell was represented as an hybrid head, the Maw of Hell, in the medieval imagery. Did the sculptors and the illuminators get their inspiration from the monsters belonging to the oldest and contemporary pagan mythology ? Which textual sources did they use to elaborate this pattern ?

Easily recognisable, the image of the Maw is one of the many representations of the Last Judgment and of Christ's Descent to Hell. A typological study will determine the influence of the presence and the aspect of the Maw of Hell on the meaning of those founding episodes of Christianity. The terrifying Maw became the symbol of a fantasmagoric and real hell slowly invading the whole religious iconography and it is worth wondering if it didn't change the meaning of many biblical episodes.

Still present during the Gothic period, the Maw of Hell was changed by the artists of the late Middle Ages, before disappearing slowly from religious iconography.

If medieval Hell was the subject of many studies, the Maw of Hell surprisingly attracted few Art History researchers. This thesis partially tries to fill this gap.